

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КАПУСТИНА Юлия Константиновна

*Художественные особенности новелл сборника Ахмеда Хамди Танпынара
"Abdullah Efendi'nin Rüyalari" («Грезы Абдуллаха Эфенди») как произведений
модернизма*

Направление: «Востоковедение и африканистика»

Выпускная квалификационная работа бакалавра

(Профиль: Тюркская филология)

Научный руководитель:

доцент кафедры тюркской филологии СПбГУ,
к. филол. н. Пылев А. И.

Рецензент:

доцент кафедры тюркской филологии СПбГУ,
к. филол. н. Сулейманова А. С.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Модернизм в литературе	6
1.1. Общие характеристики литературного модернизма	6
1.2. Литературный модернизм в Турции	10
Глава II. Жизненный путь Ахмеда Хамди Танпынара и черты эпохи модерна в личности писателя.....	17
Глава III. Анализ новелл сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди»	26
3.1. Особенности формы новелл	26
3.2. Особенности содержания	37
Заключение	45
Список цитируемой литературы.....	47
Приложение I.....	49
Грёзы Абдуллаха Эфенди.....	49

Введение

Модернизм – ярчайшая эпоха в истории искусства. Тяжелая историческая обстановка в мире: многочисленные кровавые войны и революции, разочаровывали деятелей культуры конца XIX – начала XX, что вело к все большему обособлению искусства от социальной и общественной проблематики. На первый план стали выходить внутрихудожественные задачи. В то время «разочарования и освобождения» [14, с.26] деятели искусства направили свои силы на поиск новых стилей, эксперименты с формой, разработку новых тем и техник. В результате возник огромный пласт новых многозначных, многоуровневых, комплексных произведений в самых разных видах искусства, которые до сих пор являются неиссякаемым источником материала для искусствоведов, литературоведов, историков и других исследователей.

Хотя модернистские идеи и проникали в Турцию из Европы, называть турецкий литературный модернизм подражанием западному будет неправильно, ведь ему предшествовала активная деятельность турецких литераторов второй половины XIX – начала XX в., которые развивали предмодернистическую традицию, осваивали и разрабатывали европейские поэтические и прозаические жанры, вводили в литературу новые темы. Кроме того, сложная социально-политическая обстановка в стране подталкивала писателей к психологическим экспериментам и обращению к экзистенциальным проблемам; таким как одиночество, ощущение абсурдности бытия, культурное и ментальное раздвоение, восприятие окружающего мира как враждебного.

Особенностью турецкой литературы XX в. стало сосуществование модернизма и реализма, причем заметить черты этих двух направлений можно не только в творчестве разных литераторов, но и в отдельных произведениях одного автора и даже в разных частях одного произведения. Поэтому, как правило, о чертах модернизма говорят в исследованиях, посвященных творчеству определенного автора или даже отдельной его работе.

Одним из первых представителей турецкого модернизма был выдающийся писатель Ахмет Хамди Танпынар (1901–1962 гг.). Многие исследователи

отмечают значимость его произведений и научных трудов для турецкой литературы. Талят Саид Халман¹ в своей книге «Тысячелетие турецкой литературы» пишет: «Впечатляющий и важный вклад [в развитие турецкой литературы] был сделан известным турецким литератором, красноречивым представителем поколения интеллектуалов Ахмедом Хамди Танпынаром, который объединил классическую турецкую культуру, французскую литературу и современное художественное восприятие. Он был первоклассным поэтом и прозаиком, а также вдохновляющим профессором литературы...» [4, p.128].

Значительный интерес к творчеству Ахмеда Хамди Танпынара проявляли и продолжают проявлять турецкие исследователи. Первым, пожалуй, можно назвать современника и друга самого писателя Мехмеда Каплана, который потом воодушевил на исследования своих учеников Орхана Окая и Абдуллаха Учмана. Орхан Окай, в свою очередь, стал идейным вдохновителем Хандан Инджи – профессора Университета искусств им. Мимара Синана и руководителя центра, занимающегося исследованиями творчества писателя («Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Araştırmaları ve Uygulama Merkezi»). Все новые исследования творчества Танпынара появляются каждый год, а издательство «Дергах» (Dergah Yayınları) постоянно переиздает произведения самого писателя, например, в 2017 году вышло сороковое издание книги «Пять городов» («Beş Şehir»).

Однако, несмотря на большую популярность Танпынара среди турецких читателей и исследователей, в отечественном литературоведении, как представляется, ему уделено крайне мало внимания. Творчеству Танпынара посвящены статья А.И. Пылева “Ахмед Хамди Танпынар и его роман «Спокойствие»”, часть очерка «Модернизм в турецкой литературе» А.В. Образцова и А.С. Сулеймановой, а также некоторые работы А.С. Аврутиной [18,

¹ Проф. Талят Саид Халман (1931-2014) – турецкий поэт, литературовед, переводчик, деятель культуры. Окончил Роберт Колледж, а затем Факультет Политологии в Колумбийском университете. Долгие годы преподавал турецкий язык и литературу, исламскую культуру в престижных американских университетах. Был деканом Факультета гуманитарных наук и литературы Университета Билькент. В 1971 г. основал в Турции Министерство культуры и стал первым его руководителем.

16, 13 соответственно]. Этим фактом обосновываются выбор темы данной выпускная квалификационной работы и её актуальность.

Объектом настоящего исследования является творчество поэта, прозаика и историка турецкой литературы Ахмеда Хамди Танпынара.

Предмет исследования – первая книга прозы писателя, сборник новелл «Грёзы Абдуллаха Эфенди» («Abdullah Efendinin Rüyaları»).

Цель данной выпускной квалификационной работы – рассмотреть художественные особенности новелл сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди» в свете теории модернизма.

В соответствии с поставленной целью в процессе выполнения работы перед автором встают следующие задачи:

- определить главные особенности литературного модернизма;
- проследить особенности возникновения и развития модернизма в турецкой литературе;
- изучить биографию писателя и проследить его творческий путь;
- определить особенности организации сборника;
- обозначить отличительные черты формы новелл;
- выявить соответствия формальных сторон рассматриваемых произведений;
- описать особенности содержания новелл;
- проследить общие для всего сборника мотивы, образы символы.

Для достижения заявленной цели и выполнения поставленных задач в настоящей работе использованы биографический, культурно-исторический, формальный и герменевтический методы.

В приложении к работе представлен перевод на русский язык отрывка из новеллы «Грёзы Абдуллаха Эфенди» [1, s. 11-27], выполненный автором данной выпускной квалификационной работы.

Глава I. Модернизм в литературе

1.1. Общие характеристики литературного модернизма

В самом общем смысле можно определить термин модернизм как совокупность направлений искусства конца XIX – начала XX вв., которые стремились преодолеть устоявшуюся художественную традицию и «сотворить [художественную традицию] заново» («Make it new»²). Стоит, однако, отметить, что указанные временные границы крайне приблизительны, в большей степени относятся к европейской традиции и определяются возникновением произведений искусства, отражающих определенные принципы творчества. «Модернизм является частью, этапом мирового художественного процесса, что отнюдь не предполагает его синхронности и гомогенности для всех народов, культур и, даже, межкультурных общностей» [15, с.23]. К направлениям модернизма относят модерн, кубизм, абстракционизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм, экзистенциализм и неоабстракционизм; каждое из них в той или иной мере нашло отражение в самых разных видах искусства, и литература – не исключение. В рамках данной работы будут рассмотрены особенности литературного модернизма, однако некоторые черты, безусловно, являются характерными для описываемой художественной эпохи в целом и могут относиться и к другим видам искусства, например, к изобразительному искусству, скульптуре, архитектуре, музыке, театру, кино и так далее.

Часто годом возникновения литературного модернизма называют 1922 г., так как в этом году впервые были опубликованы «Улисс» Джеймса Джойса, «Комната Джейкоба» Вирджинии Вулф, «Бесплодная земля» Томаса Стернза Элиота. Но разработка модернистской эстетики началась намного раньше.

Большинство основополагающих идей модернизма были выработаны в 1908-1922 гг., потому эти годы можно назвать периодом становления рассматриваемой художественной эпохи. От множества авторов, которые в то время продолжали придерживаться устоявшейся литературной традиции,

² «Make it new» - сборник эссе Эзры Паунда, впервые вышедший в 1934 г., в котором он призывал к обновлению языка и системы образов.

модернистов отличала озабоченность поиском новых форм выражения и новых тем в литературе.

Растущая неуверенность в существовании истинного смысла жизни и возможности вырваться из повседневной рутины сильно повлияла на модернистов. Последствия этого влияния были следующие.

Во-первых, писатель перестал восприниматься как наставник, учитель или даже совесть общества, поскольку, если нет истинного смысла, то нет ничего «правильного» или «неправильного», а, следовательно, нет и необходимости в комментариях относительно социальной, моральной и этической сторон жизни. Изменение роли писателя неизбежно привело к изменению и роли читателя, можно сказать, что он сравнялся по значению с автором. Художественное произведение, в свою очередь, стало восприниматься как полуфабрикат, обретающий настоящую ценность лишь благодаря рецепции. Рецептивная деятельность, фактически, была приравнена к процессу творчества.

Во-вторых, если смысл неоднозначен, то и язык, как система знаков, которая должна способствовать передаче смыслов, тоже вызывает сомнение, «значение и значимость становятся проблематичными и, как следствие, сам язык тоже» [19, с. 39].

Подобные размышления подталкивали писателей к переосмыслению собственной роли и форм выражения, кроме того они не оставляли модернистам возможности слепо следовать прежней литературной традиции, что способствовало структурным и лингвистическим экспериментам. Несомненно, предшествующие литературные традиции имели большое влияние на модернистскую литературу, но ни одна из них не могла соответствовать задачам модернистов, не будучи существенно измененной, поэтому писатели того периода старались разработать новые принципы творчества.

Значительное внимание модернисты начали уделять формальной стороне произведений. Литераторы, вдохновленные экспериментами в других сферах искусства, поставили под вопрос природу формы, которую они использовали: язык. Сосредоточив свое внимание на том, как язык функционирует в поэзии и

прозе, усомнившись в его традиционном использовании, модернисты перенесли акцент с «содержания» на «форму».

Предпочтение начали отдавать более простым сюжетам, часто тесно связанным с тем, что автор видел в своей повседневной жизни. Модернисты «стремились разрушить любые преграды между искусством и повседневным опытом современной им жизни» [15, с. 37]. Кроме того, социальная, морализаторская функция литературы сменилась представлением о том, что литература – не что иное, как жизнь, воссозданная автором. Это не обязательно должна была быть внешняя, материальная сторона жизни, напротив, модернисты начинали акцентировать свое внимание на внутреннем мире человека, его чувствах, на том, как функционируют его сознание и память, и как он воспринимает окружающий мир; «<...> интерес к развитию чувств заменяет собой интерес к развитию событий» [15, с. 43].

Не осталось без изменений и «лирическое я» героя произведений модернизма. Характерной для него особенностью стало разрушение идентичности. Через отчуждение своего «я», ненависть к нему герой, как правило, приходит к деперсонализации и исчезновению «я».

Несмотря на то, что все эти идеи в той или иной мере уже имели место в романтизме, классицизме, эстетизме и других литературных традициях, в модернизме они особым образом изменяются и сочетаются, становясь отличительными чертами литературы рассматриваемой художественной эпохи.

Британский литературовед Мэри Энн Гиллис в книге «Анри Бергсон и Британский модернизм» пишет: «Модернизм – это смешивание различных идей с целью сдержать хаос окружающего мира. Таким образом, это движение стремится найти смысл в хаосе» [3, р.41]. Хаос – также важное для модернизма понятие. Весь мир писатели этой эпохи воспринимали как хаос, а искусство, как предполагалось, – способ его изучения.

В литературном модернизме преобладали две основные тенденции. Первая заключалась в использовании приема маскировки: в нарочитом усложнении текста, которое предполагало намеренные грамматические, фонетические и

прочие нарушения, использование интертекстуальных элементов, аллюзий, тайных образов, неожиданных метафор, усеченных рассуждений, неологизмов и т.д. Вторая, диаметрально противоположная первой тенденция – примитивизация: нарочитое упрощение текста.

Три столпа литературного модернизма: поток воспоминаний, поток сознания и поток обстоятельств³ – неразрывно связаны с именами «отцов» модернизма: Марселя Пруста, Джеймса Джойса и Франца Кафки (соответственно). Так, цикл романов «В поисках утраченного времени» М. Пруста представляет собой бесконечный поток воспоминаний главного героя о прошлом, вызываемых различными внешними предметами и явлениями, ведь писатель убежден, что «каждый истекший час нашей жизни находит себе убежище в каком-нибудь материальном предмете <...>. С его помощью мы опознаем этот минувший час, вызываем его, и он освобождается» [17, с.37]. Одни ассоциации влекут за собой другие, как бы помогая герою вернуть «утраченное время».

Дж. Джойс развивает литературный приём Пруста, дополняя ее новыми элементами (внутренний монолог, речь всезнающего автора) и утверждает «поток сознания». В романе «Улисс» перед читателем предстает повседневная внутренняя жизнь обывателей. Джойс углубляется в область бессознательного и отражает реальность, преломленную через восприятие героев. Желая как можно ярче и точнее передать «поток» мыслей и чувств героев, Джойс намеренно нарушает правила пунктуации, а иногда и полностью отказывается от использования знаков препинания, широко использует междометия, восклицания, незаконченные фразы и т.п. Кроме того, писатель начинает моделировать различные состояния сознания героев: опьяненных, грезящих, засыпающих.

Герой Франца Кафки – человек абсурда, он погружен в хаос окружающего мира, в котором нет никаких причинно-следственных связей, и обречен блуждать в лабиринтах собственного сознания и подсознания. «Происходящее с героем

³ Как правило, эти три «потока» объединяют под термином «поток сознания»; мы вводим разделение, лишь чтобы лучше отразить некоторые особенности творчества Марселя Пруста, Джеймса Джойса и Франца Кафки.

никак им не провоцируется, но обрушивается внезапно и неумолимо, словно боги оставили его» [15, с.47].

Упомянутые выше поток воспоминаний, поток сознания и поток обстоятельств литературоведы объединяют под общим термином «поток сознания». Поток сознания – особая техника повествования, целью которой является максимально точная передача психологического состояния героя, потока его чувств и мыслей.

Отход от классических принципов построения произведений, поиск новых стилей, техник, эксперименты с формой, новаторство как в поэзии, так и в прозе, отличающие эпоху модернизма, привлекают внимание большого количества исследователей. Несмотря на то, что «согласно евроамериканской традиции изучения модернизма, его феномен, при обращении к восточным литературам, оценивается «снисходительно, дозволяюще»: его вроде как не может быть, а вроде бы он и есть» [16, с.95], исследователи находят подтверждение его проявлениям в произведениях многих поэтов и прозаиков Востока.

1.2. Литературный модернизм в Турции

Снисходительное отношение к феномену модернизма в восточных литературах влечет за собой особенности его изучения и описания. Как правило, о чертах модернизма говорят в исследованиях, посвященных творчеству определенного автора или даже отдельному произведению. «Вместе с тем модернизм как эпоха, в том числе художественная, обычно, отсутствует в работах обобщающего характера, посвященных тенденциям развития той или иной восточной литературы в XX в.» [16, с.95-96].

Первым отечественным изданием, в котором предпринимается комплексный анализ восточного литературного модернизма в целом и турецкого в частности, стала коллективная работа ведущих специалистов-востоковедов Санкт-Петербурга: «Модернизм в литературах Азии и Африки». В отдельном очерке А.С. Сулеймановой и А.В. Образцова дается обзор социально-исторических предпосылок возникновения модернизма в Турции, и

анализируются особенности творчества турецких модернистов, среди которых и Ахмед Хамди Танпынар.

Исследователи отмечают, что турецкий литературный модернизм формировался в эпоху вестернизаторских реформ в Османской империи конца XVIII – XIX вв. и реформ Мустафы Кемаля Ататюрка, которые были направлены на разрешение социально-политического кризиса, восстановление международного престижа страны, борьбу с сепаратизмом нетурецких регионов и т.д.

Условно началом модернизации в Османской империи, которая носила характер вестернизации, можно назвать дату обнародования Гюльханейского «хатт-и-шерифа» («Благородного рескрипта»): 3 ноября 1839 г. Период реформ, которому положил начало этот указ, в исторической литературе принято называть Танзиматом, что в переводе с османского означает «упорядочение». Хотя указ и был издан при Абдул-Меджиде I, его подготовка была начата во время правления Махмуда II, который вел активную реформаторскую политику, начатую еще Селимом III.

Однако, несмотря на все старания реформаторов, частые войны, коррупция, сильная бюрократия, не желавшая серьёзных преобразований, культурные и национальные противоречия внутри империи приводили к тому, что большинство проектов так и оставались на бумаге. Внешняя задолженность империи росла, она постепенно превращалась полуколонией империалистических держав. Положения принятой в 1876 г. конституции, которая во многом копировала законы Франции и Бельгии, на деле почти не соблюдались, а парламент был распущен султаном в 1878 г. Далее последовали период застоя, Младотурецкая революция и разрушительная для всего мира, и особенно для Османской империи, Первая мировая война.

Как утверждает турецкий исследователь Севим Кантарджиоглу: «Османская империя, проводя политику вестернизации, начавшуюся с объявления в 1839 г. реформ «Танзимата», совершила поворот от «исправления путем улучшения» к «упразднению, ликвидации имеющегося» и тем самым отказалась от собственной

культурной традиции в пользу беспрепятственной замены её элементами западной цивилизации» [цитата по 16, с.98].

На первый взгляд непросто найти логическую связь между обнародованием Гюльханейского хатт-и-шерифа и появлением через десятилетия художественных произведений, которые начинают сильно отличаться от традиционных. Однако стоит заметить, что, несмотря на неудачу большинства реформ с экономической и политической точек зрения, обращение в сторону Запада привело к появлению новых культурных контактов, развитию переводческого дела и даже некоторым попыткам подражания произведениям европейской литературы. Помимо западных капиталов в ходе вестернизаторских реформ в империю стали проникать западная мысль и культура.

В XIX в. молодых людей стали отправлять в Европу учиться не только военному делу, но и различным ремеслам, наукам и искусствам. К сожалению, сохранилось мало сведений о жизни османских юношей в Европе, однако, как нам кажется, здесь будет уместным пример Ибрагима Шинаси. Он был направлен в Париж изучать финансы и сильно увлекся французской культурой и литературой. Вернувшись в Османскую империю, Шинаси в 1859 издал книгу «Стихотворные переводы» («Tercüme-i Manzume»), которая содержала переводы поэзии некоторых французских классиков и романтиков. Это был первый в истории опубликованный перевод западных литературных произведений на османский турецкий язык. В 1860 он начал вместе с Агяхом Эфенди издавать первую частную османскую газету «Tercüman-î ahval» («Толкователь событий»), а с 1862 по 1865 издавал газету «Tasvir-i Efkâr» («Отражение идей»), обе они стали трибуной для самых разных османских писателей, в том числе и прозападно настроенных.

На описанном выше социально-политическом фоне формировалось и развивалось Просветительское движение, которое сыграло роль предмодернизма в турецкой литературе. Если соотносить творчество представителей этого движения с направлениями в европейской литературе, можно заметить, что за

относительно короткий промежуток времени, около века, турецкая литература прошла все основные предмодернистические и раннемодернистические стадии.

Так, в исследовании «Турецкая литература эпохи вестернизации», турецкий литературовед Мехмед Орхан Окай пишет, что многим писателям Танзимата была свойственна склонность к романтизму [10, s.60]. Примером этому, по мнению исследователя, могут служить произведения Абдульхака Хамида (1852-1937), в поведении героев и особом способе описания природы в которых прослеживаются черты романтизма. Исторические драмы и романы Намыка Кемаля (1840-1888), являвшегося большим почитателем творчества Виктора Гюго, также написаны в духе романтизма. Реджаизаде Махмуд Экрем (1847-1914), поэтическое творчество которого обычно тоже относят к романтизму, в романе «Любовь к экипажам» («Araba Sevdası») склоняется в сторону реализма. Ахмед Мидхад Эфенди (1844-1913) некоторые свои романы пишет в духе реализма, а, например, роман «Наблюдения» («Müşahedat») намеренно решает сделать натуралистичным. Набизаде Назым (1864–1893) в своем произведении «Кара Бирик» и Хюсейн Рахми Гюрпынар (1864–1944) в большинстве романов также следуют натуралистической традиции. В творчестве же Ахмеда Хашима (1885-1933) и некоторых стихах Дженапа Шахабеттина (1870-1934), как отмечает М. Орхан Окай, наблюдаются черты символизма и импрессионизма. К символистам также причисляют Тевфика Фикрета (1867–1915) и Яхью Кемаля Бейтлы (1885–1958).

Стоит, однако, отметить, что литературному творчеству того периода была свойственна некоторая эклектичность: в произведениях одного автора, или даже в разных частях одного произведения, можно нередко обнаружить черты нескольких направлений. Как отмечает Орхан Окай: «Турецкие писатели, волей случая познакомившиеся с западными литераторами, сначала испытывали к ним особенно большую симпатию; смешение европейского стиля, местной культуры и личностных качеств писателей стало причиной возникновения новых самобытных произведений» [10, s.60].

Нововведениями просветителей в турецкую литературу, помимо освоения направлений западной литературы, стали: первые попытки реформ стиха, эксперименты с новыми поэтическими жанрами (сонет, романс), разработка европейских прозаических жанров (роман, рассказ, повесть и т.д.), появление идеи о главенстве формы над содержанием (Ахмед Хашим), снятие жанровых границ, использование в качестве предмета описания и эстетизация сцен и элементов обыденной жизни, введение в язык повествования диалектных слов и выражений, которые раньше считались недопустимыми (Набизаде Назым), «и, самое главное, приобретение художником относительной, но все-таки суверенности, понимаемой как отсутствие внешних ограничений, кроме собственного творческого произвола» [15, с.103]. А также, что представляется немаловажным, уже в конце XIX в., вероятно, под влиянием социально-политической обстановки в стране Ахмед Мидхад в романе «Фелятун Бей и Ракым Ефенди» («Felatun Bey ile Rakım Efendi», 1875) впервые поднимает тему экзистенциального раздвоения, размежевания и отчуждения на фоне культурного противостояния Восток-Запад. Тема ментального конфликта, вопрос этнокультурной и исторической идентичности и в наши дни являются сквозной темой в турецкой литературе.

Развитие предмодернистской и становления модернистской традиции тесно связано с периодом «Сервет-и фюнун» («Servet-i Fünun»), который получил свое название от одноименного журнала. Еженедельник «Сервет-и фюнун» («Богатство наук») издавался с 1891 по 1920 г. и с 1924 по 1944 г., а в 1896-1901 гг. он был самым влиятельным литературным журналом Османской империи. Вышеупомянутый поэт-символист Дженап Шахабеттин, создатель первого в турецкой литературе романа по западному образцу Халит Зия Ушаклыгиль (1866-1945) и автор первого турецкого психологического романа Мехмет Рауф (1875-1931) активно сотрудничали с этим еженедельником. Реджаизаде Махмуд Экрем и Тевфик Фикрет были его главными редакторами. Расцвет журнала пришелся на период деспотичного правления Абдул Хамида II (1876–1909) «зулум» (букв.: «угнетение»), за критику которого произведения сторонников «Сервет-и фюнун»

нередко подвергались цензуре. Писатели, которые сотрудничали с этим еженедельником, имели прозападные взгляды, придерживались концепции «искусство ради искусства», а свои произведения писали сложным, почти недоступным широкому кругу читателей языком с обилием арабо-персидской лексики.

После окончания Первой мировой войны, распада Османской империи, греко-турецкой войны и войны за независимость в кругах левой интеллигенции распространились антиколонизаторские и антиимпериалистические идеи, возрос интерес к модернистским течениям как форме протеста. Поэты начали создавать манифесты («Пять хеджеистов» («Beş Hececiler») и «Семь факелов» («Yedi Meşaleciler»)), экспериментировать с формой, перестраивать метрику стиха, использовать неожиданные образы и метафоры, поднимать темы, традиционно считавшиеся непоэтичными. А прозаики подвергают деконструкции структуру классической прозы, вводя новые принципы подачи и организации материала.

В то же время, перенос столицы из Стамбула в Анкару явился причиной и изменений в литературе. В турецкой литературе стал преобладать «анатолийский реализм» и популизм [11, s.105].

Однако исследователи турецкой литературы сходятся во мнении, что особенностью турецкого литературного процесса XX в. было сосуществование двух художественных эпох: реализма и модернизма. «Иными словами, возможно использование модернистских приемов в творчестве одного автора и даже в рамках произведения с доминирующим, причем, реалистическим, т. е. позитивистским мировосприятием» [16, с.107].

Особенно ярко фундаментальные художественные приемы модернизма проявились в творчестве таких турецких писателей, как Сабахаттин Али (1907-1948), Саид Фаик Абасыянык (1906-1954), Ахмед Хамди Танпынар (1901-1962), Пеями Сафа (1899-1961) и Огуз Атай (1934-1977). Им было свойственно использование в повествовании приёма «потока сознания», психологические эксперименты и обращение к экзистенциальным проблемам: одиночество, ощущение абсурдности бытия, культурное и ментальное раздвоение, восприятие

окружающего мира как враждебного. Несмотря на то, что вопросы бытия человека в XX веке активно обсуждались в европейской литературе, нет достаточных оснований полагать, что турецкие авторы начали обсуждать экзистенциальные проблемы в подражание западным. На широкую распространённость подобных тем, скорее, повлиял кризис кемалистско-республиканского модернизационного проекта. Надежды интеллигенции, непосредственно участвовавшей в национально-освободительной борьбе, на социальную справедливость после установления буржуазной республики не оправдались. В жизни народа, испытавшего на себе всю тяжесть войны, прежде всего, в его материальном положении не произошло почти никаких изменений. Все это порождало настроения пессимизма в среде деятелей искусства, а все новые попытки власти насадить западный образ жизни усугубляли кризис самоидентичности, что способствовало развитию тем экзистенциального раздвоения, размежевания и отчуждения.

Подобные настроения и темы наблюдаются и в произведениях Ахмеда Хамди Танпынара.

Глава II. Жизненный путь Ахмеда Хамди Танпынара и черты эпохи модерна в личности писателя

Ахмед Хамди Танпынар родился 23 июня 1901 года в Стамбуле и стал впоследствии мыслителем переходного периода в истории Турции. На годы жизни писателя выпали Младотурецкая революция (1908), Балканские войны (1912—1913), Первая мировая война (28 июля 1914 — 11 ноября 1918), распад Османской империи, Национально-освободительная война (19 мая 1919 — 29 октября 1923), Греко-турецкая война (1919—1922), основание Турецкой Республики, и, соответственно, смена политического режима, переделка общества и человека, Вторая мировая война, переход Турции к многопартийной системе в 1950г. и военный переворот в 1960г. Опасения за будущее своей страны, несчастье и растерянность стали источником творчества Ахмеда Хамди Танпынара, искусство помогало писателю справляться с подобными чувствами.

Отец Ахмеда Хамди Танпынара, Хусейн Фикри Эфенди, был кадием, и из-за его службы семья была вынуждена часто переезжать. Когда Танпынару было 3 года, его семья жила в Эргани, в 1908-1909 в Синопе, затем они переехали в Сиирт, в 1914 направились в Киркук, откуда через два года переехали в Анталию. Про последний город он, будучи уже состоявшимся писателем и профессором университета, напишет: «<...> смотря на то море, наблюдая за теми волнами, прогуливаясь по фруктовым садам, которые в моем детстве были совсем не такими плодородными, как сейчас, я постепенно стал человеком грёз (hülya adamı)» [12, s.342].

Когда Ахмеду Хамди Танпынару было 14 лет, случилось первое большое горе в его жизни: в Мосуле от тифа скончалась его мать, Несиме Бахрие Ханым. Сам Танпынар впоследствии называл 1916 год важным в становлении своего характера: тогда он в первый раз столкнулся с непредсказуемостью человеческой судьбы. Потеря матери оставила большой след в сердце писателя и нашла отражение в его творчестве, в стихах Ахмеда Хамди Танпынара можно заметить прямые или скрытые отсылки к этому периоду его жизни[2, s.3].

Из-за переездов Ахмед Хамди был вынужден часто менять место учебы. Начальное образование он получал в Стамбуле, Синопе и Сиирте. В Сиирте он также один год учился во французской школе. В среднюю школу ходил в Стамбуле, Киркуке и Анталье.

Жизнь в разных городах и долгие переезды между ними оказали влияние на становлении личности писателя. Сам он рассуждал так: «Я думаю, что наши постоянные переезды из-за службы моего отца в Анатолии, долгие путешествия тех времен, различный климат и условия жизни в отдаленных уголках империи, куда мы ездили, печаль скорых расставаний, счастье возвращений стали причиной того, что еще в детстве я начал размышлять о своей жизни, и представлять ее как приключение» [12, s.300]. Позже и писательство Танпынар станет воспринимать как своего рода путешествие. В письме Мехмеду Каплану он напишет: “Мы отправились в путь под названием «Мелодия махур»⁴” [7, s.214]. Кроме того, мотив дороги занимает важное место в творчестве писателя.

Ахмед Хамди Танпынар довольно рано пристрастился к чтению. Чуть больше чем за два года пребывания в Киркуке он прочитал почти все печатные книги османских историков, что смог там найти. Писатель рассказывал, что тогда из «Национального ежегодника» («Nevsal-i milli») он впервые узнал имена Ахмеда Хашима и Якуба Кадри (1889-1974), а из одной статьи Сулеймана Назифа (1870 – 1927) узнал имя Яхьи Кемаля. Помимо этого в Киркуке Ахмед Хамди активно занимался изучением французского языка.

За то время, что его семья провела в Анталье, он прочитал все сочинения писателей «Сервети Фюнун» и большое количество переведенных на турецкий язык романов. Возможно, творчество писателей «Сервети Фюнун» повлияло на приверженность Тапынара принципу «искусство ради искусства» и консервативность в вопросах языка. Ахмед Хамди Танпынар не был сторонником упрощения литературного языка. Эту особенность творчества Танпынара подчеркивает и профессор Севим Кантарджиоглу. Она пишет, что, по мнению

⁴ «Mahur beste» («Мелодия махур») – роман Ахмеда Хамди Танпынара, начал публиковаться частями в 1944 году.

писателя, попытки замены арабо-персидской лексики на слова с тюркскими корнями ведут к излишнему упрощению языка и лишают его пластичности [5, с. 65].

В юности у Ахмеда Хамди Танпынара был доступ к большинству журналов, издаваемых в Стамбуле, а соответственно и возможность следить за новой литературой. Больше всего внимание будущего писателя привлекал журнал «Йени Меджмуа» («Новый журнал»), он настойчиво пытался понять статьи Зии Гёкальпа (1876 – 1924) и учил наизусть публикуемые в журнале газели Яхьи Кемаля.

В 1918 году Ахмед Хамди приехал в Стамбул, чтобы получить высшее образование. В том же году он поступил в «Ветеринарный мектеб района Халкалы» («Halkalı Baytar Mektebi»), проучился там год, а в 1919 году, узнав, что в Стамбульском Университете преподает Яхья Кемаль Бейтлы, поступил на Гуманитарный факультет университета. Его обучение проходило в оккупированном Стамбуле в атмосфере смешения боли поражения с воодушевлением и надеждами на национальную освободительную войну.

Учеба у Яхьи Кемаля, а затем и крепкая дружба с ним способствовали развитию литературного таланта Ахмеда Хамди Танпынара. Сам писатель так описывал этот период: «Когда я слушал лекции Яхьи Кемаля, путанный мир внутри меня постепенно приходил в порядок. Постепенно из мира чувств я перешел в мир мыслей. <...> Я стремился творить, но не знал, с чего начать. Первое, чему меня научил Яхья Кемаль: давать себе время» [13, с.304]. Яхья Кемаль, преподававший в университете западную литературу, смог привить своему ученику любовь как к французским стихам, так и к старой османской поэзии. На его занятиях Танпынар познакомился с творчеством таких мастеров слога, как Баки (1526 - 1600), Нефи (1572 – 1635) , Наили (XVII в.), Недим (1681 – 1730) и Шейх Галиб (1757 – 1799).

Студенты, изучающие литературу, образовали вокруг Яхьи Кемаля отдельную группу, помимо встреч на факультете они собирались и в различных кофейнях, чтобы вести дружеские беседы, кроме того, преподаватель устраивал

прогулки по историческим местам Стамбула. Совмещая прошлое и настоящее, Яхья Кемаль прививал своим студентам чувство патриотизма. Описывая влияние Яхьи Кемаля на него лично, Ахмед Хамди Танпынар говорил: «На меня повлияла потрясающая красота языка и смысла его стихов <...> Абсолютно точно, этот великий человек повлиял на мои представления о народе и истории. Моя книга «Пять городов» продолжает его идеи» [12, s.350].

В 1920 году в «Шестой книге» («Altıncı Kitap») из серии журналов Джелиля Сахира (1883 – 1935) была опубликована поэма Ахмеда Хамди Танпынара «Вечера Мосула» («Musul Akşamları»). В апреле 1921 года Яхья Кемаль начал издавать журнал «Дэргях» («Dergah»; букв.: обитель дервишей), и выделил в нем место для работ молодых литераторов, среди которых был и Ахмед Хамди Танпынар, первые стихи которого были опубликованы именно в этом журнале. Благодаря сотрудничеству с «Дэргяхом» Ахмеду Хамди удалось лично познакомиться с Ахмедом Хашимом и Якубом Кадри.

В 1923 году Танпынар защитил свою выпускную работу по поэме Шейхи «Хосров и Ширин» и стал выпускником Гуманитарного Факультета Стамбульского Университета. В том же году он начал преподавать литературу в лицее в Эрзуруме. В последующие годы он преподавал литературу в лицеях Коньи, Анкары и Стамбула, в Анкарском педагогическом институте имени Гази (Мустафы Кемаля Ататюрка) (1930-1932). После смерти Ахмеда Хашима (1933) Танпынар начал преподавать историю искусств в Академии изящных искусств Стамбула, затем к числу преподаваемых им предметов добавились эстетика и мифология. Вместе с этим он какое-то время читал лекции по турецкой литературе в Американском колледже Багларбаши (Bağlarbaşı Amerikan Koleji). В 1939 году А.Х. Танпынара назначили на должность профессора новой турецкой литературы (Yeni Türk Edebiyatı) Стамбульского Университета.

За это время идеи и представления Ахмеда Хамди Танпынара пережили серьезные изменения, он понемногу начал обращаться к западной литературе, зачитывался поэзией Шарля Пьера Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме, на какое-то время сильно увлекся произведениями Анатоля Франса, затем

обратился к Гёте, Гофману, Достоевскому, Эдгару По, Жерару де Нервалю, еще позже – к произведениям Поля Валери, Андре Жида и Марселя Пруста. Можно заметить, что многие из этих авторов были приверженцами или предвестниками символизма и модернизма: направлений, которые нашли отражение и в творчестве самого Ахмеда Хамди Танпынара.

За первые четыре года преподавания Ахмед Хамди Танпынар издал всего одно стихотворение (журнал «Милли Меджмуа», 1926), но после перевода в Анкару в 1927 году он снова начал активно публиковать свои стихи, теперь в журнале «Хайат» («Жизнь»). Однако в стихах этого периода исследователи еще не отмечают особых изменений, только в стихотворениях «Зеркала» («Aynalar») и «Утро» («Sabah») начинают появляться особенности, свойственные более позднему творчеству писателя. Объясняя изменения в эстетике своей поэзии, Танпынар писал, что они произошли после того, как он познакомился с творчеством Поля Валери в 1928-1930 годах. Суть этой эстетики заключается в идее работы сознания и в слове «грёзы» (güya). Или даже в музыке и грёзах. Используя выражение Валери «даже тот, кто хочет описать грёзы должен быть совершенно бодр», Танпынар характеризовал свою эстетику следующим образом: «самыми осознанными стараниями и работой создать в языке атмосферу грёз» [12, s.351].

Как отмечают многие исследователи, Ахмед Хамди Танпынар заметно отличался от современных ему писателей. Сара Момент Атыш писала: «Произведения Танпынара действительно стоят в стороне от основных течений турецкой модернистской литературы как в плане содержания, так и в плане выражения»[9, s.23]. Новая эстетика, в основе которой лежат грёзы и музыка, стала одной из отличительных черт его произведений. Стихи, написанные в новом ключе и опубликованные в 1933-1939 гг., привлекли к себе много внимания. Но считать, что эта эстетика сформировалась только под влиянием произведений французских символистов, было бы неверно. Танпынар также ориентировался и на творчество классических османских поэтов, которые, как он считал, умели мастерски передать музыку с помощью слов, хотя любовь писателя к

традиционной восточной литературе и культуре появилась не сразу. Он рассказывал, что до 1932 года был рьяным сторонником Запада и совершенно не признавал Восток [12, s.307]. Так, например, на «Конгрессе преподавателей турецкого языка и литературы», проходившем в Анкаре в августе 1930 года, Ахмед Хамди Танпынар предлагал полностью исключить диванную литературу из школьной программы и преподавать только литературу Танзимата и последующих периодов [2, s.8].

Ахмед Хамди Танпынар был большим ценителем искусства вообще и помимо литературы увлекался музыкой и пластическими искусствами. Сам писатель отмечал, что период настоящего творчества начался в его жизни после того, как он познакомился с музыкальной эстетикой. Сначала он уделял много внимания западной музыке, но со временем обратился к турецкой. Основу каждого его произведения, даже самых маленьких стихотворений, начали составлять западные или турецкие музыкальные композиции [12, s.307]. «Особенно большое влияние на меня оказала французская поэзия в частности Бодлер, Малларме и Валери. Но и это еще не все. Нужно также выделить замечательного французского поэта Жерара де Нерваля, Гофмана и Эдгара Аллана По, Гёте с его «Фаустом», Деде Эфенди⁵, Моцарта и Бетховена, Баха, моих любимых французских и итальянских художников, а также некоторых современников. И конечно, ко всем ним нужно также добавить моего любимого романиста Марселя Пруста» – писал Ахмед Хамди Танпынар [12, s.351].

В годы работы в Академии изящных искусств у Танпынара появилась возможность ближе познакомиться с пластическими искусствами, и круг его научных и критических работ пополнился статьями об архитектуре, изобразительном искусстве, фотографии, музеях и выставках, многие из которых были собраны в седьмой части книги «Как я жил» («Yaşadığım gibi») [12, s.383].

Ахмед Хамди Танпынар начал свой творческий путь как поэт, но в 1930-е годы он берется и за создание прозаических произведений, в соответствии со

⁵ Хаммамизаде Исмаил Деде Эфенди (1778-1846) – турецкий композитор, писал традиционную («классическую турецкую») музыку.

свойственной его стихам эстетикой. Многие исследователи, да и сам Ахмед Хамди Танпынар, отмечали, что его прозаические произведения написаны в соответствии со стихотворной эстетикой. «В своей прозе писатель часто пользуется длинными предложениями, но при этом прибегает к образам, сближающим их, как отмечают критики, с произведениями музыки и живописи. Из этого критики делают вывод, что А. Х. Танпынара <...> можно считать самым крупным стилистом в турецкой литературе после Халида Зии Ушаклыгиля» [18, с.54]. Сам же писатель рассуждал так: «<...> поэзия – это, скорее искусство молчать, нежели говорить. В новеллах и романах я и рассказываю то, о чем молчу. Там <...> господствует порядок грёз (rüyanın nizamı)» [12, s.352].

Помимо всего прочего Танпынар интересовался и политикой, в 1942–1946 гг. писатель избирался депутатом турецкого парламента от провинции Кахраманмараш. Но даже в это время он не переставал писать. Он писал много статей и стихов для журналов, в журнале «Идеал» («Ülkü») частями начал издаваться его роман «Мелодия махур» («Mahur beste»), а в 1943 году была издана первая книга прозы Ахмеда Хамди Танпынара – сборник рассказов «Сны Абдуллаха Эфенди». Очерки о Бурсе, Анкаре, Эрзуруме, Стамбуле и Конье были объединены и опубликованы под общим названием «Пять городов» («Beş Şehir», 1946). Вот что автор сам писал про себя и произведения этого периода: «Ахмед Хамди Танпынар искал свой собственный поэтический язык в рамках эстетики, в которой, по его замыслу, должен был преобладать порядок грёз (rüya nizamı). Его новелла «Грёзы Абдуллаха Эфенди» представляет один из аспектов его эстетики. В качестве темы других своих новелл этот поэт избирает цивилизационный кризис <...> и ментальный дуализм, вызванный вышеупомянутым кризисом. Сборник его эссе под названием «Пять городов» направлен на поиск средств к примирению с прошлым через решение проблем настоящего. А.Х. Танпынар один из тех, кто ищет отголоски аруза в хедже» [11, s.115].

В 1948 г. Ахмед Хамди Танпынар вернулся к преподаванию в Академии изящных искусств Стамбула, а в 1949 г. снова приступил к работе в Стамбульском университете на Факультете турецкого языка и литературы. В 1948

г. в газете «Республика» («Cumhuriyet») частями начал публиковаться роман «Покой» («Спокойствие») («Huzur»), а в следующем году писатель отредактировал роман и собрал все его части в одну книгу. «Произведение нашло большой отклик у турецкой критики и получило высокую оценку: турецкие историки культуры, писатели и литературоведы, исследующие проблему интеллигенции, отраженную в турецком романе, или роль и образ Стамбула в творчестве писателей, упоминают и цитируют этот роман А. Х. Танпынара особенно часто» [18, с.56]. Кроме того в 1949 г. вышла в свет «История турецкой литературы XIX в.» А.Х. Танпынара, которая была по существу первым научным трудом в этой области и заслужила много одобрительных отзывов. Также им были написаны такие труды, как «Антология поэзии Тевфика Фикрета» («Tevfik Fikret antolojisi», 1937), «Антология произведений Намыка Кемаля» («Nâîk Kemal antolojisi», 1942), «Яхья Кемаль Бейатлы» («Yahya Kemal», 1962).

Вернувшись в университет к преподавательской деятельности, Ахмед Хамди Танпынар начал изучать английский язык и уже через 2-3 года мог свободно читать художественные произведения и статьи, написанные на этом языке. В 1950 году частями публикуется третий роман Танпынара: «Те, кто за пределами сцены» («Sahnenin dışındakiler»).

В 1953 г. факультет Турецкого языка и литературы Стамбульского Университета направил его в командировку в Европу на 6 месяцев. Тогда Ахмед Хамди Танпынар в первый раз увидел Европу, которую до этого знал только по книгам. Целью командировки был Париж, но писатель успел побывать и в Бельгии, Голландии, Англии, Испании и Италии. Во время путешествия увлеченный театром Танпынар посещает постановки пьес Эжена Ионеско, одного из основоположников театра абсурда, и Бертольта Брехта, создателя теории «эпического театра». За время поездки он успел многое написать, но лишь часть этих работ была опубликована.

Уже в 1954 году начал выходить четвертый роман писателя: «Институт настройки часов» («Saatleri ayarlama enstitüsü»). А в 1955 был опубликован сборник рассказов «Летний дождь» («Yaz yağmuru»).

В 1959 году болезни дают о себе знать, и Ахмед Хамди Танпынар ложиться на два месяца в больницу. После выхода из больницы он снова отправляется в Европу, а по возвращении начинает много писать. В 1961 г. он впервые собирает в одну книгу свои стихи, ранее выходившие в разных журналах по-отдельности.

У Ахмеда Хамди Танпынара было еще много творческих планов и замыслов, но 24 января 1962 года он скончался от инфаркта, и они не были реализованы, в частности, незавершенным остался роман «Лунная женщина» («Aydaki kadın»).

В начале 2017 года среди документов писателя были найдены более шести тысяч страниц книг, заметок, очерков, статей и писем, которые не были опубликованы ранее и которые исследователям еще предстоит изучить [20].

Глава III. Анализ новелл сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди»

Сборник новелл «Сны Абдуллаха Эфенди» – первое прозаическое произведение Ахмеда Хамди Танпынара, изданное в формате отдельной книги книжным домом Ахмеда Халита (1891-1951) в Стамбуле в 1943 г.

Сборник состоит из пяти новелл: «Сны Абдуллаха Эфенди» («Abdullah Efendi'nin Rüyalari», 1941), «Наряды былых лет» («Geçmiş Zaman Elbiseleri», 1939), «Дорога» («Bir Yol», 1937), «Тахсин из Эрзурума» («Erzurumlu Tahsin», 1937) и «Хозяин дома» («Evin Sahibi», 1943). Все они изначально публиковались в различных журналах. Ахмед Хамди Танпынар посвятил этот сборник своему другу архитектору Зюхдю Мюридоглу.

3.1. Особенности формы новелл

Описывая особенности модернизма, мы упомянули, что писатели этой эпохи начинают уделять особое внимание формальной стороне произведения, поэтому в рамках данного исследования для нас особенно важно выявить особенности внутренней организации новелл сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди». Кроме того, это также может помочь обнаружить скрытые смыслы, имеющиеся в новеллах.

Объем новелл варьируется от 9 до 48 страниц, но все они имеют комплексную структуру. В плане выражения это проявляется в использовании длинных, порой на целую страницу, но мастерски выстроенных предложений. В плане содержания же – в намеренном нарушении фабулы, прямой последовательности событий, и сложности образов. В большинстве случаев сложно понять, являются ли определенное событие, конкретный герой или образ в рамках повествования отражением реальности или полностью иллюзорными.

Забегая вперед отметим, что главный герой каждой новеллы в прямом или переносном смысле раздваивается, то есть изначально имеет или в силу определенных обстоятельств обретает вторую личность. Всех героев и даже, как представляется, концепцию всего сборника точно описывают слова самого Танпынара: «То и дело сон называют второй жизнью. Совсем близко, как две комнаты, бодрствование и сон тихо стоят рядом. Герой драмы может очень

быстро перемещаться от одного к другому, так как в большей степени является духом, нежели материей. Вмиг преодолевается темный порог, и начинается другой временной отсчет под другой звездой с её собственным порядком и другая жизнь, совершенно отличающаяся от реальной, с бóльшим количеством возможностей, невероятно быстрая и зависящая от случая» [11, с.32].

При внимательном прочтении, в строении новелл сборника можно обнаружить закономерности. Например, ориентируясь на время, место, действия и состояние персонажа, можно условно разделить каждую из новелл на четыре части. Помощниками в этом нередко служат особые «открывающие» и «закрывающие» предложения.

Рассмотрим для начала новеллу «Тахсин из Эрзурума», так как в ней легче всего проследить подобное деление:

I. Рассказчик узнает о Тахсине от других людей (В кофейнях Эрзурума любопытный народ обсуждает то, как Тахсин Эфенди, объявив себя погибшим, оставил дом своих состоятельных родителей и предпочел скитаться как дервиш).

II. Рассказчик встречается с Тахсином (Рассказчик в первый раз видит Тахсина, когда тот приходит в кофейню и читает стих о том, что настоящее жизненное искусство – принимать боль, будто это радость. Но любопытство рассказчика не унимается, он безрезультатно пытается встретиться с дервишем. Потом первое впечатление рассказчика меняется и Тахсин Эфенди превращается для него в символ разрушения).

III. Реакция рассказчика на землетрясение (Рассказчик описывает, как на него повлияло ночное землетрясение, превратившее город в сцену конца света. Он начинает рассуждать о смерти и, остановившись напротив полузаброшенного двухэтажного дома, ловит себя на мысли, что второй человек внутри него говорит: «Несчастные. Что они делают, разве жизнь стоит таких беспокойств?»).

IV. Реакция рассказчика на рассуждения Тахсина Эфенди (В последнем разговоре Тахсин категорически отрицает все хорошее в жизни, что побуждает рассказчика встать на защиту всего, в чем он раньше сомневался. Затем Тахсин исчезает в ночи, а рассказчик спешит домой, чтобы лечь спать).

Каждую из частей ограничивают следующие «открывающие» (о) и «закрывающие» (з) предложения:

I. (о) Первый раз я увидел Тахсина Эфенди зимней ночью... Но о нём говорили и раньше [1, s.86]. – (з) Потом окружающие постепенно начали о нем забывать, и мой интерес тоже сам по себе пропал. Так прошло несколько месяцев [1, s.89].

II. (о) Была очень холодная, ветреная, снежная ночь [1, s.89]. – (з) Вместе с тем, я то и дело вспоминал его и хотел поговорить с этим странным мужчиной. Конечно, опасения, которые я поначалу испытывал, прошли, но теперь мое воображение рисовало этого сумасшедшего совсем иначе, он казался мне предвестником разрушения, которое я каждый день понемногу узнавал вокруг себя [1, s.90].

III. (о) Я встретился с Тахсином Эфенди еще один, последний, раз, теперь уже в ночь землетрясения [1, s.91]. – (з) Землетрясение пошатнуло мое душевное спокойствие, смерть увязалась за мной, и я несколько лет не мог от неё избавиться [1, s.96].

IV. (о) Когда я подошел к городскому саду, я был усталым и растерянным [1, s.96]. – (з) Мне больше не довелось видеть его в Эрзуруме. Никто не знает, куда он ушел. Несомненно лишь то, что этот сумасшедший преподавал мне хороший урок. Я поспешил домой и сразу лег в кровать. Эта смертная жизнь не стоила того, чтобы лишать себя сна [1, s.101].

Ориентируясь на открывающие и закрывающие предложения, мы можем предположить, что композиция новеллы строится на смене времени и переменах в сознании рассказчика:

- I. Перемена в рассказчике – течение времени;
- II. Течение времени – перемена в рассказчике;
- III. Перемена в рассказчике – течение времени;
- IV. Течение времени – перемена в рассказчике.

Выделить подобные части в новелле «Грёзы Абдуллаха Эфенди» сложнее. Во-первых, потому что она уже разделена на восемь разделов, возможно, самим

автором или редактором. А, во-вторых, потому что из-за объема и комплексности новеллы её можно разделить по-разному. Самое очевидное деление по критерию места: 1) ресторанчик, 2) публичные дома, 3) улицы, 4) дом. Но если мы снова попытаемся найти «открывающие» и «закрывающие» предложения, то получится гораздо более интересная картина, которая также помогает прояснить некоторые загадки содержания. Части описываемой новеллы базируются на смене личностей главного героя (первый и второй Абдуллах Эфенди) и кратко могут быть описаны следующим образом:

I. Первый Абдуллах скрывается от второго (Абдуллах Эфенди, который изображается как закрытый человек, постоянно ощущающий в себе присутствие второй личности, которая, как житель верхнего этажа, высокомерно следит за всем, что происходит этажом ниже, находится в ресторанчике со своими друзьями. Пока «второй Абдуллах» спит, первый может разделить радость и веселье с друзьями. Однако через некоторое время Абдуллах Эфенди становится свидетелем двух ирреальных происшествий, которые портят всю магию ночи. Герой решает, что только женщина поможет ему скрыться от этих ужасных событий, и не может воспротивиться своему желанию. Неожиданно возникает «исключительная глубина» [1, s.22], меняющая привычное представление Абдуллаха о расстоянии, перестраивающая логику. Она, будто два поставленных друг напротив друга зеркала, увеличивает до бесконечности все, на чем останавливался взгляд Абдуллаха Эфенди, поэтому герой видит себя стоящим на три шага впереди, а затем переносит свою сущность в это иллюзорное пространство).

II. Злоключения в публичных домах (Абдуллах, обнаружив в себе новую страсть, много выпивает и, оставив свою «высокомерную личность» спать в ресторанчике, присоединяется к друзьям, которые направляются в публичный дом. Там героя приводит в ужас призрак старого ловеласа, он выбегает на улицу, где его встречают друзья, и они отправляются во второй публичный дом. Во втором доме, как только Абдуллах собрался отдалиться удовольствию, женщина, обнаружив, что у неё нет одной груди, с криком выбежала из комнаты. Героя

ужасно пугают непристойный танец молодоженов на висящей в комнате фотографии и грубый смех ребенка, из-за чего он бросается в окно и, услышав треск бьющегося стекла, обнаруживает себя на улице).

III. Приключения второго Абдуллаха (Абдуллах вернувшись к ресторанчику видит, что ресторанчик горит, и из него выносят его собственный труп. Он решает пойти на свои похороны и готовит речь. Направляясь домой, герой останавливается, чтобы поразмышлять, и замечает, что в рядом стоящих домах происходят жуткие сверхъестественные вещи, и что все повстречавшиеся ему этой ночью персонажи, включая его собственные останки, собрались вместе, безумно развлекаются, танцуют и совокупляются. Абдуллах долго бежал, чтобы скрыться от всего этого и, в конце концов, остановившись на площади, погрузился в размышления о целостности своей сущности, а когда пришел к выводу, что она невозможна, почувствовал себя ничтожным и «рассыпался на бесконечное количество частей, как тело, которое отражается в разбившемся вдребезги зеркале» [1, с. 45]. Герою нужно было где-то спрятаться, и когда он, шатаясь, подошел к порогу незнакомого дома, то почувствовал, что все его частицы проникают внутрь дома и там собираются).

IV. Второй Абдуллах видит первого (Абдуллах в темноте поднимется по лестнице и проходит по комнатам, где в зеркалах отражается жестокая правда его жизни. Героя сильно мучает жажда, поэтому он берёт сверкающий хрустальный кувшин, но выпить воду ему не дает ребенок, который говорит, что эту воду пить нельзя, а потом выбрасывает кувшин в окно. Абдуллах выглядывает в окно, но не видит ни капель воды, ни осколков кувшина, зато замечает тяжело идущего мужчину: Абдуллаха Эфенди).

Стоит заметить, что в конце каждой части возникает некое зеркало или стекло, вероятно, как символ перемены в состоянии Абдуллаха, кроме того герой либо входит в определенный дом, либо выходит из него. В завершении первой части Абдуллах переносит себя в иллюзию, которую видит, будто сам отражается в двух зеркалах. Завершение «приключений» похотливой иллюзии знаменует треск разбитого стекла в конце второй части. В заключении третьей части

появляется символ разбитого зеркала, и, наконец, в четвертой с сильным треском и звоном разбивается хрустальный кувшин. Соответственно меняется состояние обеих личностей героя, и, таким образом, возникает следующая схема: I. Первый и второй Абдуллах Эфенди; II. Первый Абдуллах Эфенди; III. Второй Абдуллах Эфенди; IV. Первый и второй Абдуллах Эфенди.

Если не проводить подобного деления, то может показаться, что первый Абдуллах в самом начале освобождается от контроля второго, и его желания и страсти получают свободу, из чего следует, что роль второго Абдуллаха ограничивается лишь наблюдением за первым, а затем сном и, соответственно, ослаблением прежнего контроля. Но в таком случае не совсем понятной остается часть с момента, когда Абдуллах покинул второй публичный дом, до входа в последний дом, ведь логичнее было бы предположить, что за развлечениями своих обгоревших останков наблюдает тот самый «житель верхнего этажа», нежели наоборот. К тому же, на определенные мысли наталкивают размышления самого героя о том, действительно ли «два плюс два равно четыре»: «И правда, любое число могло оказаться дробным, в таком случае одно из этих чисел два, определенно, будет нецелым. Но какое? Пораздумав, Абдуллах Эфенди решил, что это будет первое «два», и немного успокоился, потому что он знал, что второе «два» – это он сам. Да, вторым «два» был он. Хотя раньше он об этом никогда не думал» [1, s. 44].⁶

Что же касается «открывающих» предложений каждой из частей новеллы «Грёзы Абдуллаха Эфенди», то в них дается описание окружения героя и его с ним взаимодействия. В первой части Абдуллах находится в реальном физическом мире и доволен предметами и людьми, которые его окружают. Во второй части делаются отсылки к реальному миру, но только в контексте оторванности, от него

⁶ К сожалению, критерии объема данного сочинения не позволяют привести подробный анализ структуры всех новелл с примерами открывающих и закрывающих предложений, поэтому далее больше внимания будет уделено некоторым обобщениям и выводам.

героя. В третьей части Абдуллах Эфенди полностью теряет связь с реальностью, а в четвертой начинает в неё возвращаться.

Суммировать все наблюдения можно в следующей схеме:

- I. Первый и второй Абдуллах Эфенди – Реальность
(Герой, находящийся в ресторанчике с приятелями, размышляет о двойственной природе личности)
- II. Первый Абдуллах Эфенди – Оторванность от реальности
(Пытается удовлетворить плотские желания)
- III. Второй Абдуллах Эфенди – Отсутствие реальности
(Погрузился в траур из-за потери другой части своей личности, и порвались все связи с реальностью)
- IV. Первый и второй Абдуллах Эфенди – Реальность
(Герой возвращается в реальный мир, к свойственной ему двойственной природе).

В делении новеллы «Наряды былых лет важную роль играет время, состояние героя-рассказчика, а так же его взаимодействие с другими персонажами:

I. День – бодрствование – отсутствие контактов (Рассказчик, который всегда становится жертвой случайных событий, ждет свидания и бессонной ночи с немкой Кети. Чтобы на этот раз ничего не случилось и не расстроило его планов, он сидит дома, никуда не выходит, читает европейские журналы, турецкий роман, «Кавалера Глюка» Э. Т. А. Гофмана и смотрит на Анкарскую крепость).

II. Вечер – бодрствование – общение с реальными людьми (Вечером неожиданно появляется друг героя и после долгих уговоров увозит его за город на ужин. Там все садятся играть в азартные игры, и вырваться рассказчику удастся только после того, как он проиграл все деньги. В попытках успеть на свидание он сильно торопится, падает и теряет сознание. Героя находят мальчик и безъязыкая старая женщина, которые отводят его в свой дом и укладывают отдохнуть. Герой засыпает).

III. Ночь – сон – общение с ирреальными персонажами (Герой видит несколько снов, среди которых и кошмары с участием Кети и тех, с кем он ужинал и играл в карты. Затем он видит сон, в котором одновременно заперт в цистерне и стоит на крышке люка. Когда до героя доносятся звуки прекрасной музыки, то окружающие его стены рушатся, он просыпается полный радости и ожиданий и видит, что комната, в которой он находится, обставлена в старом османском стиле. Тишину нарушает приход прекрасной незнакомки, одетой в османские одежды. Попыткам героя уговорить девушку бежать с ним мешает мужчина, который, по словам девушки, приходится ей отцом, а, по его собственным словам, – мужем. Он, странным образом разговаривая с героем, успокоил его, и тот заснул).

IV. День – бодрствование – отсутствие контактов (Проснувшись, герой видит, что комната совершенно пуста, узнает, что семья уехала в Анкару, отправляется на поиски девушки, но безрезультатно. Он переезжает в Стамбул и однажды отправляется в путешествие в Бурсу. Там, после посещения мечетей, он слышит прекрасную мелодию и наполняется счастьем и нетерпением. Мимо него проезжает машина, в которой сидят та самая девушка в османских одеждах и пожилой мужчина. Дальнейшие поиски девушки никаких результатов не принесли).

Новелла «Дорога» представляет собой монолог мужчины, рассказывающего нарратору о значении в его жизни обычной маленькой дороги, мимо которой они некоторое время назад проехали на поезде, и на которую он указал в окно. Таким образом читатель как бы помещается на место слушающего этот монолог пассажира.

В этой новелле каждая отдельная часть содержит в себе описание определенного периода в жизни героя, а также его ментального состояния:

I. Первый раз, когда герой увидел «дорогу» (Мужчина рассказывает, что та маленькая дорога приобрела для него особое значение в большей степени из-за состояния, в котором он находился, когда первый раз её увидел. Через десять дней после смерти своего первенца в холодный, дождливый день мужчина уехал

из Стамбула. По словам героя, дождливая погода всегда имела на него странное, плохое влияние: в нем оживали ужасные призраки прошлого. Но в тот день, кроме всего прочего, вокзал Хайдарпаша напомнил мужчине огромную, темную могилу, и, сев в поезд, он до Измита слушал только шум дождя, как те, кто просыпаются в гробу, слушают биение своего пульса в абсолютной подземной тишине. Поезд проехал Измит, стал ехать медленнее, погода начала проясняться, и когда герой заметил, как солнечные лучи ковром устилают дорогу, она сразу же стала для него символом счастья и душевного спокойствия. В герое рождается непреодолимое желание бросить все, сойти с поезда и пойти пешком по этой дороге. Он чувствует, что, если сможет это сделать, все в его жизни изменится, и сам он станет совершенно новым человеком).

II. Перерыв в девять лет (Со времени поездки прошло девять лет, жизнь героя наладилась, но вид той маленькой дороги продолжал вызывать в нем прежнее желание. У мужчины нет особых поводов жаловаться на жизнь: он женат на хорошей женщине, у него хорошая зарплата, и все, в сущности, идет так, как герой задумал. Однако же он не чувствует себя счастливым. Герой постоянно возвращается к мысли о том, что он живет не своей жизнью. Мечтает стать таким, как любой человек в толпе, превратиться в неведаящую о своем существовании песчинку или тетрадный лист. По словам героя, его беда заключалась в том, что он был человеком, который время от времени находит себя. Подобное пробуждение могло длиться буквально секунду, но эта секунда была пронизана дрожью, какую испытывает тот, кто неожиданно открывает глаза на краю бездны).

III. Первая встреча с внутренней личностью (Герой рассказывает, как еще до смерти сына впервые познал свою истинную личность. Однажды мужчина вдруг почувствовал, что все: он сам, его дом, семья – становится для него чужим и бессмысленным. Он выбежал на улицу, а потом сел в кофейне, чтобы изучить лица и поведение окружающих, но равновесия между ним и окружающими уже не восстановить).

IV. С момента «встречи» (После того происшествия мужчина начинает размышлять о своей жизни. Ему больше никогда не вернуть прежнее спокойствие, ведь теперь он ощущает в себе пронизывающий голос, который ползает в нем, как змея, и постоянно призывает к ответу за впустую потраченную жизнь. Под влиянием этого голоса герой забывает, где он, который час, что он делал, и просто хочет убежать. Даже сон не облегчает его страданий, потому что регулярно начинает видеть сны о девушке, в которую он якобы был влюблен, но потерял и теперь не знает, что с ней. Герой рассказывает, что таково было его состояние, когда он впервые увидел «дорогу», и потому она для него – символ возможности новой жизни, возможности реализовать себя. Он знает, что если однажды пройдет эту дорогу до конца, станет счастливым человеком. Но он также знает, что никогда этого не сделает, ведь «жизнь стоит того, чтобы ее прожить» [1, s.85]).

Как можно заметить, в рассказе героя прошлое постоянно перемежается с настоящим: В первой части рассказ мужчины от настоящего переходит ко времени после смерти его ребенка. Во второй – снова возвращается к настоящему (через девять лет после событий первой части). В третьей части рассказ уходит еще дальше в прошлое: ко времени до смерти ребенка героя, а в четвертой снова возвращается к настоящему. Подобное движение вперед-назад во времени повествования также соотносится со сменой места, то есть с поездками героя из Стамбула в Анатолию и обратно. Можно предположить, что автор намеренно играет с формой, нарушая хронологическую последовательность событий, чтобы и в ней отражались душевные переживания героев: желание и одновременно невозможность сбежать от обычной жизни.

Последняя новелла сборника – «Хозяин дома». Её главный герой – мужчина, находящийся в больничной палате в ожидании смерти, но не потому, что её прогнозируют врачи, а потому что уверен в скором появлении черной змеи, которая три поколения подряд контролировала сны и реальность членов его семьи, и которая все это время была хозяином в их доме.

Несмотря на то, что новелла «Хозяин дома» является самой объемной в сборнике, её несложно разделить – на все те же четыре части – по периодам в истории жизни героя и периодам в истории Турции:

I. Взрослая жизнь – Республиканский период (Повествование начинается с сообщения о том, что история была взята из записок пациента некой больницы. Герой описывает свою болезнь, как поздно рожденного ребенка, отдельное существо, которое годами жило в нем, а теперь лежит рядом на кровати. Он рассуждает о том, что находится вокруг него, о болезни и смерти, а также говорит, что его ожидает та же смерть, которая унесла жизни членов семьи Раифа Паши (дедушки героя), которая почти всю жизнь находится рядом с ним).

II. Детство – Османская империя (Герой рассказывает о том, как он рос в особняке своего дедушки Раифа Паши в Мосуле, которого отправили в этот город по службе. Там в его детском воображении смешались сон, реальность, местные легенды, сказки и вся его жизнь попала под чары «хозяйки дома» – смерти. Она, представляясь в образе черной змеи, убила отца, мать, бабушку героя и, в конце концов, дедушку, который в 1908 году вернулся с внуком в Стамбул, чтобы начать новую жизнь).

III. Юность – Переходный период: от Балканских войн до оккупации Стамбула (От принявших его к себе стамбульских родственников юноша узнает, что еще до отъезда в Мосул его дедушка был полусумасшедшим. Жизнь юноши в Стамбуле также попадает под власть смерти – жестокого, кровавого ангела, наблюдающего за Балканскими войнами и Первой мировой войной, в которой участвовал сам герой. Во время перемирия он лежит в госпитале. Следующие два года после выздоровления он проводит в крайней нищете и полном отчаянии).

IV. Взрослая жизнь – Республиканский период (Спасти героя помогает интерес к османской музыке и любовь. Примерно год он живет в счастливом браке, пока его полностью не охватывает страх потерять любимую, сначала проявившийся во снах. Проснувшись однажды ночью, герой увидел, что шею его жены обвила змея, и в попытке спасти женщину чуть не задушил её. Несмотря на то, что возлюбленная его простила, герой решает с ней расстаться, потому что не

хочет, чтобы она тратила свои молодые годы на сумасшедшего. В последних двух абзацах рассказа нить повествования возвращается в больничную палату, где герой лежит полный уверенности, что змея положит конец и его истории).

Все части новеллы начинаются с описания или упоминания места, в котором будут происходить события, а также физического или эмоционального состояния героя. В заключительных же предложениях обязательно упоминается смерть и/или змея, а также её влияние на героя. При этом в I, II и IV частях она влияет только на жизнь самого персонажа, а в заключении III части на распад Османской империи и все османское общество, которое описывается как мертвец, оторванный от прошлого и будущего.

Особенно интересным представляется то, что в каждой части содержатся небольшие отсылки к первой части, то есть к настоящему. Например, во второй части герой, рассказывая о том, как он в ночной тишине слушал шаги дедушки, останавливается и добавляет, что по прошествии десятилетий он все еще слышит в себе эти звуки. В такие моменты он начинает высчитывать, как шаги дедушки эхом пульса раздаются внутри него, он воссоединяется с прошлым и начинает видеть образы своей матери и возлюбленной. Можно предположить, что это сделано для того, чтобы время от времени напоминать читателю об исходной точке повествования. А быть может в этой новелле с помощью организации текста, как и в новелле «Дорога», отражается один из главных образов: змея, обвивающая своими кольцами жизни персонажей, народ страны, которой они живут, и весь текст.

3.2. Особенности содержания

В одном из своих эссе турецкий литературовед Мехмет Каплан пишет, что сборник «Грёзы Абдуллаха Эфенди» помогает лучше понять личность Ахмеда Хамди Танпынара: «Теперь, нам представилась возможность лучше и точнее узнать его через эти пять новелл» [6, s.61]. Действительно, это произведение показывает, насколько сильно Танпынар отличался от современных ему турецких литераторов-реалистов. Сборник «Грёзы Абдуллаха Эфенди» можно смело

противопоставить произведениям реализма, так как в этих пяти новеллах главенствуют грёзы, мысли, страхи, т.е. внутренний мир человека, в отличие от произведений реализма, которые были склонны изображать внешнюю сторону человеческой жизни. Интерес к миру его чувств, особенностям восприятия окружающего мира, работе памяти и сознания обуславливает частое использование приёма «потока сознания».

Танпынар помещает героев в странные, непонятные, порой сюрреалистичные обстоятельства, в чем, безусловно, проявляется стремление писателя создать в своих произведениях царство грёз и снов. Кроме того, вероятно, с их помощью Ахмед Хамди Танпынар стремился как можно точнее описать внутренний мир героев, их чувства. Сам Танпынар, анализируя свое стихотворение «Я не во времени» («Ne içindeyim zamanın»), писал: «<...> нет никакой связи с настоящими странностями и случайностями, происходящими во снах. По существу, важнее самого сна в моем понимании поэзии оказываются чувства, которые сопровождают некоторые наши сны» [12, s. 351].

Все герои – «создания с другой звезды» [1, s.17], оборвавшие связи с реальной жизнью и живущие в мире, который сами вообразили. Они имеют лишь опосредованную связь с реальным, обыденным миром. Даже герой самой реалистичной на первый взгляд новеллы «Дорога» стремится оказаться в мире снов и грёз. Тахсин из Эрзурума, герой одноименной новеллы, – возвышающееся над людьми, отстоящее от них создание. Он порвал связи с обществом и ушел в ночь, в мир дикой природы, мир тайн. Сам Абдуллах Эфенди хоть и является в реальном мире обычным служащим, в своем собственном мире переживает невероятные, ирреальные приключения. «Хозяин дома» от начала до конца – история существования под руководством необоснованных страхов и опасений, грёз и силы бессознательного. Герой «Нарядов былых лет» ходит по границе реального, а потом проваливается в фантастический мир снов, грёз и мечтаний, и ему стоит больших усилий оттуда выбраться. Через фантастичность, ирреальность некоторых событий новелл Танпынару удастся уловить неуловимые состояния героев.

Во всех новеллах ощущается трагическая атмосфера. Герои всех новелл испытывают ужасные душевные муки и страдания, личность противостоит среде, ведется постоянная борьба между разумом и воображением, внутренностью и внешностью, вселенной и человеком, порядком и хаосом. В новеллах сборника бросается в глаза упорядоченность мира вещей и хаос, неорганизованность психологического мира героя. Примером могут послужить строки из новеллы «Грёзы Абдуллаха Эфенди»: «Вид неподвижных, неизменных вещей был для него в жизни утешением и источником удовольствия. Любой человек, даже самый близкий, может меняться стремительно быстро. Но вещи остаются неизменными в своем задумчивом и тоскливом сне. Невозможны перемены в цветочном горшке, тахте, столе, стене или двери. Приветливые, всегда верные лица вещей!...» [1, с. 20].

Один из основных мотивов в новеллах сборника – мотив рока и судьбы. Герои всех новелл сборника – заурядные, ничем не примечательные личности, а происходящее с ними не провоцируют сами герои, беды, несчастья и проблемы просто неожиданно обрушиваются на них. Неприязнь героя заглавной новеллы Абдуллаха Эфенди по отношению миру вызвана тем, что, как он полагает, его судьба слишком проста для его великого духа: «<...>это была маленькая судьба, эта маленькая судьба была предначертана великому духу...» [1, с. 36]. Он чувствует, что не реализовал свои желания, не смог удовлетворить свое чувство величия, и это заставляет его ощущать пустоту: «Любовь к великому и исключительному отравила его на вид очень спокойную жизнь». [1, с. 36]

Двойственность, дуализм проявляются и в личностях персонажей, на что, возможно, оказала влияние теория Зигмунда Фрейда, которая также связана и со сном. А.В. Образцов в очерке «Модернизм/модерн», описывая особенности сюрреализма, пишет и об идее Фрейда, которая заключается в том, что «на всех этапах сна происходит переконфигурация бессмысленности в псевдо-смыслосодержащие формы. Соответственно, бессознательное предполагает, что человеком управляет внутренний «другой», отсюда романтизированный образ лабиринтообразного, находящегося в конфликте с собой, внутреннего «я»,

усыпление разума, интуитивность, ассоциативность, автоматизм» [15, с. 67]. В героях новелл сборника «Сны Абдуллаха Эфенди», и, особенно, в образе Абдуллаха Эфенди, как представляется, мы можем наблюдать конфликт между эго и суперэго. В рассматриваемых новеллах из-за борьбы «истинной» личности со «второй» личностью герой постоянно находится в бегстве, он пытается отрешиться от реального мира.

Как уже отмечалось в части 3.1., сущность героев новелл раздваивается. В новелле «Наряды былых лет» обладателем раздвоенной личности оказывается не герой-рассказчик, а прекрасная девушка в наряде былых лет. Сама героиня говорит, что мужчина, с которым она живёт – её отец. Мужчина же утверждает, что девушка – его жена, у неё проблемы с психикой, она живет в своем собственном внутреннем выдуманном мире, и поэтому лжет окружающим: «Кто знает, может быть, несчастная придумала себе вторую жизнь и сбегает туда у всех на глазах. То есть она думает вслух о том, о чем мы только грезим» [1, с. 71].

Продолжается эта линия и в следующей новелле – «Путь». Герой рассказывает, что он неожиданно потерял связь со всем, все ранее знакомое стало ему чужим: дом, семья, окружающие его вещи. Ему кажется, что даже если бы он увидел свое отражение в зеркале, он бы не смог его узнать. В этой новелле вторая часть героя – его прошлое. Он постоянно занимается самоанализом, внутренний голос постоянно изматывает его вопросами о том, на что он потратил собственную жизнь.

Тахсин Эфенди, герой новеллы «Тахсин из Эрзурума» отверг свою обычную личность, отказался от всего земного и обратился к другой своей стороне.

В новелле «Хозяин дома» вторая часть личности героя – его болезнь. Она, свернувшись, лежит у ног мужчины, «как маленькая черная, надоедливая собака» [1, с. 102], и даже, протянув узкую длинную морду, лижет ему руки.

Но что скрывается за подобным дуализмом? Что заставило Танпынара поднять эту тему? Как представляется, разгадка кроется в современных писателю социокультурных процессах, а именно в цивилизационном кризисе. Подтвердить

это предположение может приводимая выше характеристика, которую автор давал своему творчеству: «В качестве темы других своих новелл этот поэт избирает цивилизационный кризис <...> и ментальный дуализм, вызванный вышеупомянутым кризисом» [11, с.115]. В этой связи особый интерес представляют статьи Ахмеда Хамди Танпынара «Непостоянство, которое мы проявляем в вопросах культуры и искусства» («Kültür ve sanat yollarında gösterdiğimiz devamsızlık») [12, с.28-34] и «Смена цивилизации и человек внутри (неё)» («Medeniyet değiştirmesi ve iç insan») [12, с.34-39], которые были впервые опубликованы в газете «Республика» («Cumhuriyet») в 1950 г. сразу после того, как Народная партия (Halk Partisi), остававшаяся у власти двадцать семь лет, проиграла выборы. В них можно найти параллели с новеллами сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди».

В первой из указанных статей автор описывает череду событий, которые иллюстрируют непостоянство и, по его мнению, ставшую уже хронической непоследовательность в вестернизации институтов культуры и искусства Турции. В следующей статье автор показывает, что проблема не ограничивается областями культуры и искусства, что со времён реформ Танзимата она проявлялась «в каждом движении общества», а причина тому «кризис разума и личности», спровоцированный «переходом из одной цивилизации в другую». Описывая результаты борьбы между «старым» и «новым» Танпынар говорит: «Мы жили будто будучи разделенными надвое. Особо не верили в большую часть из того, что делали. Потому что для нас всегда присутствовало и присутствует нечто другое. Как раз это душевное состояние и отделяет нас от людей восточных, от наших дедов» [12, с.37].

На ум сразу приходят воспоминания героя новеллы «Хозяин дома» о том, как после смерти бабушки из Мосула его забирали стамбульские родственники: «Этот переезд совсем не походил на то путешествие, о каком мы мечтали с бабушкой» [1, с.126]. «Нет, здесь, среди людей, которые на все так просто смотрели, мне предстояла тяжелая жизнь. Для них смерть, жизнь, любое дневное

происшествие, радости и беды были настолько естественными вещами... Тогда как для меня все это было сказочным» [1, s.127].

Герой новеллы «Дорога» неожиданно просыпается от своей обычной жизни и понимает, как давит на него обычная, привычная жизнь и ее внешние проявления, он, как и большинство героев новелл сборника, как бы устает от обычной жизни и сбегает в мир грёз, в свой внутренний мир. В «Нарядах былых лет» представлена трагедия духа, который не может подстроиться под жизнь, которую ведут окружающие. Абдуллах Эфенди же вынужден всю жизнь проводить «как обычные люди» и очень от этого страдает. Прекрасно изображенная в новелле «Тахсин из Эрзурума» сцена ужасного землетрясения, пожалуй, является выразителем основной темы сборника.

В этом прослеживается отсылка к социально-историческим событиям в Турции того периода: пошатнулись принципы прежней жизни, которым люди доверяли больше всего, постоянные «землетрясения», реформы, нововведения ведут к дезорганизации и чувству растерянности. «Змея» пытается оставить без хозяина каждый дом, каждую страну. И, что еще более важно, человечество раскалывается, распадается, разум и логика теряют свою силу. Здесь можно вспомнить Поля Валери, творчество которого сильно повлияло на Ахмеда Хамди Танпынара. В новеллах сборника, как отмечает М. Каплан, пусть и отдаленно, но прослеживается мысль Поля Валери о том, что ничто лучше беспорядка не заставляет любить порядок, высказанная в предисловии к «Персидским письмам», в котором великий поэт и мыслитель рассказывает, как с XVIII века (времени написания романа Шарля Луи Монтескье (1689–1755) «Персидские письма») вся европейская цивилизация изменилась, лишилась порядка и одичала. Он ищет порядок прежде всего не снаружи, а в головах и душах [6, s.65]. В сознании героев сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди» царит анархия, что заставляет их мечтать о другой жизни и порядке.

Кроме того, в сборнике присутствуют и автобиографичные элементы. Новелла «Тахсин из Эрзурума» основана на реальных событиях. С Тахсином Эфенди Ахмед Хамди Танпынар познакомился в Эрзуруме, где писатель работал

преподавателем. После землетрясения, случившегося 13 сентября 1924 года, Танпынар целую ночь проговорил с этим человеком и очень заинтересовался его историей.

Параллели с жизнью писателя есть и в новелле «Хозяин дома». Так прототипом одной из героинь является служанка Гюльбуй, которую Танпынар описывал в Воспоминаниях о Киркуке. Именно она в Мосуле сообщила будущему писателю о смерти матери. Главный герой вышеупомянутой новеллы родился в особняке своего дедушки Раифа Паши в Мосуле. Он рано потерял родителей и знал о них со слов полусумасшедшей невольницы. Многие описания дома, матери, отца, бабушки писателя, которые читатель находит в Воспоминаниях о Киркуке, были вплетены в повествование новеллы «Хозяин дома».

В воспоминаниях о Киркуке есть несколько фраз, которые могли бы дать некоторое разъяснение: «Вся правда в том, что некое произведение находится в нас всю нашу жизнь. Почему я не записываю воспоминания Гюльбуй, как они есть? Если бы я так сделал, получился бы фольклор. Пропала бы вся символичность, которую я так ценю и стремлюсь вложить в каждое свое произведение. Поэтому я поменял героев и место действия. Несмотря на то, что в произведении события происходят в Мосуле, описываемый дом - второй дом в Киркуке. Комната, в которой престарелый отец плакал, склонившись над игрушками дочери, - это комната, в которой я ловил воробьев» [12, s. 346]

Последняя новелла сборника «Хозяин дома» («Evin Sahibi») была написана позже остальных (1943) и, как представляется, она тесно связана с новеллой «Сны Абдуллаха Эфенди» («Abdullah Efendi'nin Rüyalari»), что прослеживается, как минимум, в двух образах: «хозяин дома» и «змея». В первой новелле сборника оба этих образа используются для обозначения личности Абдуллаха Эфенди, которую можно условно назвать суперэго: «Ах, этот второй Абдуллах Эфенди, обитатель верхнего этажа... Нет, он не снимал дом, он был истинным его хозяином, его господином, его правителем» [1, s. 12]; «Потому-то Абдуллах Эфенди и пил бокал за бокалом, обуреваемый невероятной радостью, подобной той, что испытывает путник в пустыне, когда змея, обвившаяся вокруг него

широкими, тяжелыми, скользкими кольцами, готовая вонзить свой ядовитый клык в шею, неожиданно засыпает прямо у его ног» [1, s. 12].

Мехмет Каплан считал, что каждый рассказ можно воспринять как символ. В «Тахсине из Эрзурума», например, по мнению исследователя, представлен дух Анатолии после Первой мировой войны: «Теперь я совершенно иначе вижу этого сумасшедшего, и считаю его символом разрушения, который я с каждым днем узнавал все ближе». Новеллу «Хозяин дома», в которой описываются многие стороны жизни османской Анатолии: чувства людей, их взгляд на мир, образ жизни и т.д., исследователь предлагает трактовать, как символ падения империи [6, s. 64].

Новеллистика Ахмеда Хамди Танпынара – неотъемлемая часть его творчества. В ней можно проследить главные темы, волнующие писателя, манеру его письма и общую эстетику его произведений. Все новеллы полны особых авторских образов, аллюзий и отсылок, что дает широкий простор для исследований.

Заключение

Ахмед Хамди Танпынар, без сомнения, является одним из величайших турецких писателей XX века. Он внес большой вклад в изучение теории и истории турецкой литературы, а также оставил целый ряд прекрасных поэтических и прозаических произведений, которые уже свыше семидесяти лет привлекают внимание критиков и литературоведов.

В данной работе была предпринята попытка рассмотреть особенности новелл сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди» с точки зрения модернизма.

Для достижения цели исследования был осуществлен краткий обзор главных черт и особенностей европейского литературного модернизма. Затем были рассмотрены социально-исторические и культурные предпосылки возникновения модернизма в турецкой литературе и дана его характеристика. Удалось установить, что, несмотря на то, что турецкие литераторы во многом перенимали западные литературные жанры и модернистские техники, предшествующая традиция создала прочную основу для формирования рассматриваемого направления, подвела писателей к созданию произведений с элементами модернизма, а также подготовила читателей к их восприятию. Разработка экзистенциальных проблем, как было выяснено, также имела местные социально-исторические предпосылки.

Поскольку для анализа произведений немаловажными представлялись особенности мировоззрения автора, был описан жизненный и творческий путь Ахмеда Хамди Танпынара. Эта часть работы помогла проследить, как формировалась эстетика писателя, а также кто из европейских и турецких предшественников повлиял на него особенно сильно. Писатель был всерьёз озабочен проблемой «цивилизационного кризиса», поэтому широко освещал этот вопрос в своей публицистике и всеми силами старался сохранить красоту, стройность и образность языка, считая это необходимым, чтобы не потерять связь с османским прошлым.

В ходе проделанного исследования были обнаружены схожие принципы организации новелл сборника «Грёзы Абдуллаха Эфенди». С учетом выявленных

особенностей формы удалось проследить деление каждой новеллы на четыре части. Кроме того была предпринята попытка трактования смысла подобного деления.

Анализ произведений помог определить, что новеллы сборника отличает:

- дуалистичность персонажей;
- сосредоточенность на внутреннем мире героев;
- наличие интертекстуальных элементов;
- использование приема «потока сознания»;
- элитарность языка повествования;
- широкое использование сравнений;
- объяснение абстрактных образов и понятий через материальные;
- передача прямой речи с введением акцентов и разговорных выражений.

Новеллы сборника «Грёзы Абдуллах Эфенди» полны самобытных авторских символов и образов, а также имеют необычную структуру. Все это дает широкий простор для исследований. Дальнейшая разработка данной темы может помочь точнее разобраться в особенностях формы и содержания рассмотренных произведений, провести параллели с другими произведениями писателя, а также определить место новелл сборника в творчестве писателя.

Список цитируемой литературы

Источники

1. Tanpınar, A. H. Abdullah Efendi'nin Rüyalari / A. H. Tanpınar // Hikâyeler. – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014. – S. 9-149.

Исследования на иностранных языках

2. «Bir Gül Bu Karanlıkarda» Tanpınar Üzerine Yazılar / Hazırlayanlar: A. Uçman, H. İnci. – İstanbul: 3F Yayınevi, 2008. – 877 s.
3. Gillies, M. A. Henri Bergson and British modernism / M. A. Gillies – Montréal; Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1996. – 224 p.
4. Halman T. S. A Millennium of Turkish Literature: A Concise History / T. S. Halman. – N.Y. : Syracuse University Press, 2011. – xii, 170 p.
5. Kantarcıoğlu, S. Ahmet Hamdi Tanpınar. Yapıbozumcu ve semiotik yaklaşımlar ışığında Tanpınar Hikâyeleri / S. Kantarcıoğlu. – Ankara 2004. – 166 s.
6. Kaplan M. Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar / M. Kaplan – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015. – 320 s.
7. Kerman Z. Tanpınar'ın Mektupları / Z. Kerman – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001. – 350 s.
8. Kılıç L. Bir hikâye yazarı olarak Ahmet Hamdi Tanpınar / L. Kılıç // Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. – Erzurum: 2003. № 21. – S. 129-146.
9. Moment Atış, S. Çağdaş türk hikâyesinde semantik yapı. Tanpınar'ın Abdullah Efendinin Rüyalari'ndaki hikâyelerinin tahlili / S. M. Atış. – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011. – 130 s.
10. Okay, M. O. Batılılaşma devri Türk edebiyatı / M. O. Okay. – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016. – 277 s.
11. Tanpınar, A. H. Edebiyat üzerine makaleler / A. H. Tanpınar. – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016. – 535 s.
12. Tanpınar, A. H. Yaşadığım Gibi / A. H. Tanpınar. – İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. – 470 s.

Исследования на русском языке

13. Аврутина, А. С. Музыкальные мотивы в трилогии А.Х. Танпынара «Махур Бесте» (Роман «Покой» как часть трилогии) / А. С. Аврутина // Российская тюркология. № 1 (8). М.-Казань: 2013. – С. 42-49.
14. Герман, М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. – СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2008. 480 с.
15. Образцов, А. В. Модернизм /модерн / А. В. Образцов // Модернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. – СПб.: 2014. – С. 3-93.

16. Образцов, А. В. Модернизм в турецкой литературе / А. В. Образцов, А. С. Сулейманова // Модернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. – СПб.: 2014. – С. 94-152.
17. Пруст, М. Заметки об искусстве и литературной критике / М. Пруст.– М.: РИПОЛ классик, 2016. – 361 с.
18. Пылев, А. И. Ахмед Хамди Танпынар и его роман «Спокойствие» (о некоторых стилистических особенностях формы и содержания произведения) / А. И. Пылев // Вестник СПбГУ. Сер. 13. 2011. Вып. 4. – С. 51–65.
19. Степура С. Н. Переводческая рецепция романа Дж. Джойса «Улисс» в русской литературе 1920-1930-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук, 10.01.01. Томск.: 2013. – 203 с.

Электронные ресурсы

20. Akbıyık, S. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kolisinden 2 kitap çıktı [Электронный ресурс] / Sami Akbıyık // Gazete Habertürk: электрон. журн. 2017. URL: <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1365465-ahmet-hamdi-tanpinarin-kolisinden-2-kitap-cikti> (дата обращения: 18.05.18).

Приложение I
Ахмед Хамди Танпынар
Грёзы Абдуллаха Эфенди

I

Вечер начался прекрасно. Лампы, зеркала, бокалы переблескивались в маленьком, обитом эбеновым деревом зале. Их было пятеро, пятеро друзей. Веселье достигло предела. Они пили все, что было, смеялись и разговаривали, хотя и не были единственными посетителями ресторанчика. Напротив них на подоконниках сидели две пары, а в середине зала за общим столом еще четверо мужчин. Все эти спокойные посетители занятые собственными разговорами сначала с изумлением наблюдали за шумной развлекающейся компанией, а потом, видимо, решив, что виной всему алкоголь, перестали обращать внимание. Да и эти пятеро тоже особо по сторонам не смотрели. Они были увлечены общением друг с другом, с наслаждением ели, пили и разговаривали. По правде говоря, приятели почти не слушали друг друга, но каждый был уверен, что говорит крайне важные вещи. Что до Абдуллаха Эфенди, привыкшего находиться наедине с собой, то он был очень доволен тем, как проходил вечер. Он немного расслабился. Можно сказать, спасся от своей удушливой личности, которая обычно в таких ситуациях обхватывала его со всех сторон как железный кушак и не давала ему дышать. Как нередко бывает с людьми подобного рода, Абдуллах Эфенди знал цену таким выдающимся моментам и радовался, когда находился среди других людей. Да, сейчас и он отдался царящему вокруг спокойному веселью, наслаждался разговорами, расставшись с настроением, с которым недавно шел в кафе, развлекался, и даже изощренно копировал своих приятелей: в зависимости от ситуации он то вел себя агрессивно, то затихал, то остроумничал, то подтрунивал, то рассказывал неприличные истории с непонятным удовольствием, какое получает отъявленный трус, идя впереди всех в ночи во время опасного путешествия. Ох уж эта походка, когда он как слепой ощупывает, изучает все, что вокруг... Несомненно, на следующее утро Абдуллах почувствует отвращение ко всему, что делал, начнёт считать эту ночь впустую потраченным

временем и осознает свою никчемность. Но какая, собственно, разница. Одну ночь можно простить. Раз уж он развлекался и, зная, что развлекается, делал это расчетливо, то был доволен всем вдвойне.

Абдуллах Эфенди был одним из тех людей, которые до конца своей жизни не могут освободиться от самого себя, ни на секунду не забывают о своей человеческой сущности; из тех, кто, даже когда полностью растворяется в происходящем вокруг, чувствует в себе существование второго человека, скрывающегося в своем уголке, любопытного, недовольного и жестокого, похожего на обитателя верхнего этажа, который с любопытством следит за происходящим этажом ниже. Абдуллах постоянно ощущал ядовитую улыбку этого второго, его горделивость, чувствовал, как тот все отрицает, презирает и постоянно призывает его душу к безжалостному самоанализу. Ах, этот второй Абдуллах Эфенди, обитатель верхнего этажа... Нет, он не был квартирантом, он был истинным хозяином дома, его эфенди, его властелином. Бедному Абдуллаху Эфенди было суждено в течение всей жизни наблюдать, как взгляд этого молчаливого зрителя мгновенно отравляет тот момент радости, на который падает. Ах, если бы Абдулах мог его усыпить, если бы тот, с верхнего этажа, оказался пьян хоть на один миг! Тогда бы все поменялось и Абдуллах за этим ресторанным столиком и за всеми последующими столами его жизни стал бы совершенно новым человеком.

Этот вечер был исключителен тем, что высокомерный хозяин дома начал постепенно проваливаться в сон, и стало казаться, что он как бы смягчился, утратил влияние и твердость характера. Потому-то Абдуллах Эфенди и пил бокал за бокалом, обуреваемый невероятной радостью, словно он – путник в пустыне и только что увидел, как змея, обвившая его широкими, тяжелыми, скользкими кольцами, готовая вонзить свой ядовитый клык прямо в шею, неожиданно уснула у его ног. Абдуллах всем нравился. Насмешки переросли в единодушное одобрение. И как так вдруг вышло, что Абдуллах Эфенди предаваясь своим мыслям, начал смотреть на других посетителей ресторана? Вероятно, он хотел увидеть отражение произошедшей внутри него перемены и в

окружающем. Если честно, он и сам потом не помнил всего; Абдуллах знал только, что в тот момент он будто бы очнулся от странного, тяжелого сна и ощущал невероятную легкость, словно гора свалилась с плеч. Те, кто сидел за столом, делящим пространство в центре зала на две части, ушли. Их место занял смуглый мужчина, походивший на стража посольства. Прямыми усами, острым, как отвес, носом и грузным телом, вся масса которого колыхалась при каждом его движении, он напоминал пугало. Абдуллах Эфенди какое-то время наблюдал за его механической трапезой, а точнее за тем, как голова мужчины, будто отрезанная, вместе с этими прямыми усами и носом-доской падала через равные промежутки времени в широкую тарелку макарон, стоявшую перед ней, а затем снова поднималась. Удивительное зрелище; каждый раз создавалось впечатление, будто эта голова больше никогда не поднимется, но преисполненный страха наблюдатель вдруг замечал, что мужчина снова поднимал её на прежнее место, а во рту у него макароны.

Потом Абдуллах Эфенди посмотрел немного дальше, на молодого человека и девушку, сидящих на подоконнике. Это была первая пара, которую он заметил, когда вошел в зал. Девушка была маленькая, изящная, она умела придать особый смысл влажности ее губ и блеску глаз. У неё было смуглое и очень привлекательное тело. Обоими локтями девушка опиралась на стол и с многозначительным взглядом слушала сидящего напротив нее молодого человека.

В воздухе, время от времени наполнявшем её грудь, в изгибе плеч было что-то, что говорило: все её существо принадлежит тому, кто сидит напротив. Абдуллах Эфенди думал:

– Этот парень напротив меня, несомненно, самый счастливый из всех, кого я встречал. Девушка с ним не просто потому, что она желает этого, и не по воле случая, она полностью его и вся её жизнь в его руках. Её голова, губы, плечи, грудь, в общем, все тело внимает мужчине напротив; и, дотронься я хоть до голени, я бы, несомненно, почувствовал то же внимание и счастливое повиновение.

С этими мыслями, немного придвинувшись к женщине, Абдуллах посмотрел прямо на её ноги, и именно в этот момент ночь перестала быть волшебной, и Абдуллах Эфенди погрузился в странное приключение, которое трудно описать.

II

В том, что он увидел, возможно, не было ничего необычного, но в эту пьяную ночь увиденное неожиданно показалось ему страшным и невозможным. В самом деле, он надеялся увидеть пару скромных ножек, тихо, застенчиво и волнительно внимающих своему возлюбленному, однако на их месте бушевали в нетерпении и мятеже две обнаженные голени. Они бунтовали и звали, а маленькие как котята ступни не замолкали ни на секунду.

Абдуллах без особого труда проследил, куда направлены эти воззвания. Прямые усы человека похожего на стража посольства, которые находились в центре зала и через равные промежутки падали, словно отрезанные в тарелку макарон, стоящую перед ними, а затем неожиданно снова поднимались, сейчас приобрели новый смысл и привлекли к себе новое внимание. Они разговаривали с ногами девушки.

Никакое неведомое существо, никакое чудовище, не могло бы испугать Абдуллаха Эфенди так, как эта женщина, потому что её губы и ноги говорили совершенно разные вещи. Этот странный случай, секрет, который Абдуллах неожиданно открыл для себя, проведя ненужное тайное расследование, не просто отрезвил его, он настолько изменил Абдуллаха, что сложно передать. Абдуллах вдруг осознал, что в жизни для него больше нет секретов, и испугался. Да, сейчас он обнаружил, что в силах видеть сквозь любые преграды: сквозь плотно закрытые, каким бывает улыбающееся человеческое лицо, железные двери и монолитные стены, в которых нет ни одной щелки – так, будто все происходит перед его глазами. <...>Самые тонкие и трудноуловимые истины находил в своей голове Абдуллах Эфенди совершенно нагими и готовыми.

Абдуллах Эфенди, по правде говоря, всю свою жизнь этого боялся, боялся, что однажды отношения между людьми и вещами выйдут на совершенно иной,

намного более глубокий, чем поверхностный план ощущений, уровень, что великая тайна, которая окутывает вселенную и дарует ей красоту, растворится, обнажив мир, словно разрезанный посередине фрукт, и от этого ужасного зрелища в нем, точно свеча, враз потухнут все радости жизни. И вот настал тот час, которого Абдуллах так боялся, но вместе с тем так ждал.

Этот страх появился в Абдуллахе Эфенди ровно три года назад одной зимней ночью, которая прервала единственное в его жизни приключение и превратила его в совершенно другого человека. Да, с той самой ночи, когда Абдуллах Эфенди совершенно один в своей комнате, ожидая любви, увидел, как крыша его дома неожиданно слетела и комнату наполнили звёзды; с того момента он, сам того не желая, начал ощущать появление сильной и глубокой связи с потусторонним миром.

Даже ему самому было бы непросто объяснить, как это произошло. Он знал только одно: в те дни он был в полном отчаянии. Что может быть страшнее, чем совершенно четко увидеть свою судьбу? Абдуллах Эфенди жил с этим уже несколько недель. И вот, когда он метался по маленькой комнате, полный страданий, самых темных мыслей и предположений, ужасно громкий неожиданный грохот, будто разверзлась земля, пригвоздил его к месту.

Он подумал: «Что происходит?!» - поднял голову и увидел, что потолок исчез, и звезды свисают так низко над его комнатой, что кажется, их можно достать руками, а затем, ступая по этим звёздам, держась за них и кутаясь в их сияние, в комнату вошла женщина, которую Абдуллах любил. Он совсем не удивился тому, что с небес к нему в звёздном вихре спустилось прекрасное создание, которое никогда прежде не заглядывало в его район и никогда не стучало в его дверь. В сущности, он никогда не мог поверить в то, что он и это прекрасное, благородное создание сделаны из одного теста, он думал о ней, как о существе, пришедшем из совершенно другого, возвышенного и непостижимого мира.

Поэтому-то он никогда к ней не приближался, постоянно представлял возлюбленную где-то далеко от себя и надуманными опасениями, которые

навевало это чувство, отравлял себе жизнь. А вот теперь неопределенное ощущение, на его глазах превращалось в реальность. Его возлюбленная – возможно в награду за долгие месяцы страданий – согласилась показать свою сущность.

На следующее утро из комнаты вышел раздавленный звёздным сиянием, расплюснутый Абдуллах Эфенди, солнечный свет ему казался забавным, он был счастлив, словно божье дитя, подкрепившееся молоком из млечного пути, но чувствовал себя наполовину чужим в этом мире и лишь как далекие воспоминания улавливал его законы и требования сквозь навалившиеся на его голову лучи света. На лбу Абдуллах Эфенди, как сверкающую и обжигающую звезду, нес один единственный поцелуй, который возвратил ему душевное равновесие и спокойствие. В сравнении с этим счастьем, даже боль от осознания того, что он больше никогда не увидит свою возлюбленную, становилась незначительной.

Именно в ту далёкую ночь он ощутил, что внутри него, в каком-то очень секретном, тайном месте закрутилась пружина часового механизма. Для вселенной Абдуллах больше не был прежним человеком. Все в нем будто бы проникало на более существенный, более глубокий уровень, из-за чего то и дело менялись привычные повседневные пейзажи и лица. Теперь Абдуллах был обречен видеть все его окружающее в виде маленьких и иногда поражающих пробуждений; <...>. Он перестал ощущать целостность и простоту жизни и очень от этого страдал. Абдуллаху Эфенди казалось, будто ему на плечи свалился непосильно тяжелый груз, это его удручало. «Жить как остальные...» – как же это было прекрасно. Остальные... этим вечером он, возможно, окончательно расставался с ними. Но ведь в ресторан он пришел, чтобы объединиться с ними, чтобы стать похожим на них... Кто знает, чем ему сейчас, спустя годы, предстояло расплатиться за исключительное счастье быть любимым не обычной женщиной из плоти и крови, а таинственным существом, чудесным ребенком другой звезды. Он подумал: «Возможно, я совершенно сойду с ума!.. Совершенно...» - и

вздрагнул, а затем с нескрываемой тревогой огляделся, чтобы понять, заметили ли это окружающие. Нет, никто не заметил этой перемены.

Что теперь он будет делать? Что еще он мог сделать, кроме как смириться со своей судьбой и ждать, что постепенно вся жизнь изменит для него свой облик? С последней надеждой: «Может быть это неправда, может быть, мне показалось!» – он решил еще раз проверить себя и на этот раз осторожно посмотрел на пару, которая сидела на подоконнике в самом конце зала и разговаривала. Немного погодя Абдуллах заметил, что там ведется совершенно другая игра.

На подоконнике сидела блондинка со светло-кариими глазами и красивыми, правильными губами. Абдуллах не видел лица молодого человека, сидящего напротив девушки, только по движениям полуопершихся на стол рук было понятно, о чём он говорит. Кроме того, из-за полной восторга внимательности в лице женщины и явной нежности в её улыбке, казалось, что его речи должны быть прекрасными, возвышенными и очень приятными.

Абдуллах Эфенди подумал: «По крайней мере, я не вижу здесь ничего неприемлемого, они довольно хорошо подходят друг другу...». Неожиданно мысль о том, чтобы быть любимым не поражающим умы созданием, а обычной женщиной, снова показалась ему большим, непостижимым счастьем. Но не успели эти мысли обрести ясность, как его глазам предстала гораздо более пугающая и более невозможная, чем увиденная им немногим ранее, сцена. Впоследствии Абдуллах Эфенди со всей ясностью вспоминал её и каждый раз испытывал то же чувство страха и удивления, что и в первый раз. Молодой человек проговорил какое-то время, затем, вытянув голову вперед, посмотрел по сторонам беглым взглядом, и, взяв руку девушки, собрался поднести её к губам. То, что произошло в этот момент Абдуллах Эфенди не мог забыть всю свою жизнь. Да, молодой человек взял руку девушки и поднес к губам, а Абдуллах Эфенди начал пристально смотреть на девушку, чтобы хорошенько разглядеть в её светлом лице с правильными чертами сияние непогрешимого счастья и блаженства. Девушка улыбалась, улыбка демонстрировала красоту её зубов, и

линия губ растянулась почти на всю нижнюю часть лица, её лицо будто по волшебству изменилось. Шея, раздуваемая желанием и волнением, двигалась в ритме биения пульса. Но именно в момент, когда её рука должна была коснуться рта юноши, в мгновение ока стерлись сначала улыбка, а затем лицо, и голова, обрамляемая черным мантио, красной блузой и шляпкой с тюлем, исчезла. На месте девушки возникла пустота страшнее любой пропасти, маленькая пустота цвета желтой клеёнки, и на месте руки, которую подносил к губам юноша, остался только рукав. Девушка, красотой, изяществом и интересом к жизни которой совсем недавно восхищался Абдуллах Эфенди, исчезла, а на её месте осталась груда одежды, только кучка вещей.

Чулки, которые были заметны между обувью и мантио, как сдувшийся шарик, спустили воздух, потеряли форму и покрылись складками. Они пролежали так несколько секунд, а может и целую минуту, но Абдуллаху Эфенди этот короткий промежуток времени, проведенный в страданиях и мучениях, показался вечностью. Чем бы он только ни пожертвовал, чтобы стереть эту минуту из своей жизни! В изумлении он вскрикнул: «Ужас! Ужас!».

Юноша, должно быть, настолько привык к подобным удивительным изменениям, что не выразил ни капли беспокойства, отвел руку и снова начал говорить голосом, напоминавшим далекое бормотание. И пока он разговаривал, мантио, платье, белье, лежавшие в куче на стуле, понемногу приобрели прежнюю форму, как будто их резко наполнили воздухом. На странной, грязной клеёнке, которая была на месте лица девушки, постепенно появились все линии и признаки жизни, и через несколько минут девушка приняла прежний прекрасный, свежий, изящный облик, начала улыбаться прежней бодрой улыбкой. Несмотря на все удивление, Абдуллах Эфенди не отводил глаз, он внимательно ждал повторения этой необычной игры. И действительно, через несколько минут он снова стал свидетелем того же происшествия. Снова женщина полностью исчезла, и снова благодаря словам и ласкам сидящего напротив молодого человека она на глазах ожила и мало-помалу вернула все волшебство и привлекательность своей красоты.

Абдуллаху было давно за сорок, он не был юнцом. Да и жизнь свою он прожил совсем не впустую. Он повидал многое, очень многое: войны, пожары, смерти, ужасные неизлечимые страдания. В том возрасте, когда его еще можно было назвать ребенком, он провел целую зиму в пустом, убогом доме один на один с мертвецом. Но сейчас ничто из увиденного и услышенного не казалось Абдуллаху Эфенди более жестоким и тяжелым, чем та пытка, на которую был обречен мужчина, счастьем которого он совсем недавно завидовал. Никакая нищета, никакая болезнь, никакая пытка не шли в сравнение с мучениями этого несчастного человека, вынужденного каждый раз заново создавать любимую женщину пламенем своего желания, чтобы при первом же движении она снова превратилась в груды пепла. Абдуллах невольно подумал о герое древней легенды, который был обречен целую вечность в аду таскать раскаленные камни, с трудом волоча их вверх по крутому склону; и, поражаясь тому насколько жестокой может быть человеческая судьба, Абдуллах Эфенди еще несколько раз подряд наблюдал ту сцену, а затем большим усилием воли отвел взгляд.

Он долго оглядывался, будто человек, идущий по краю пропасти. Он никогда так долго не расхаживал по границе сознания с ножом в спине. «Постоянно со мной случается что-нибудь подобное,» – жаловался Абуллах на свою судьбу. Самым странным было то, что он постепенно привык к тем странностям, которые он видел, и стал воспринимать их как нечто естественное. И теперь тот факт, что он к ним привык, казался ему ужаснее всего увиденного. Зачем он этой ночью послушал этих людей, зачем пришел в это бессмысленное место?

Несомненно, ничто из увиденного им в действительности не происходило, все это он придумал себе от скуки. Долгое время он утомлял себя этими мыслями, потом снова огляделся, чтобы еще раз проверить, действительно ли происходило все, что он видел вокруг себя. Обеих пар, за которыми он недавно наблюдал, не было. Он почти что обрадовался, когда увидел совершенно пустые столы, покрытые белыми скатертями, множество черных табуреток и привычные лица, которые мы видим тысячи раз на день.

Вид неподвижных, неизменных вещей был для него в жизни утешением и источником удовольствия. Любой человек, даже самый близкий, может меняться стремительно быстро. Но вещи остаются неизменными в своем задумчивом и тоскливом сне. Невозможны перемены в цветочном горшке, тахте, столе, стене или двери. Приветливые, всегда верные лица вещей!.. Но, интересно, действительно ли они неизменны? Разбуженная алкоголем голова Абдуллаха Эфенди работала во весь опор и мыслила теперь в этом новом направлении. Он будто бы пришел в себя. Зачем он напрасно утруждался? Не стыдно? Зачем он об этом думал? Ах, он хотел убежать, убежать далеко, хотел один идти в дневной пыли по освященной солнцем дороге среди деревьев. Мало-помалу он начал ощущать странный удел этой ночи и испугался. Хотя ни во снах, ни во встреченных им сегодня числах не было ничего, что бы предвещало подобную участь. Он вспомнил номер автомобиля, в который сел, когда ехал сюда: 1873. Он сложил все числа, получилось 19. $1+9=10$. Отбрасывает ноль. Остается один. 1 было его любимым числом, во-первых, оно было нечетным, а во-вторых, оно означало единство и единение.

Абдуллах Эфенди с детства болел числами. Эта привычка превратила его голову в самый быстро работающий в мире калькулятор. Всю жизнь он проводил операции над числами, которые встречал, выносил решения и сам себе предвещал счастье или беды. В этот раз, когда он ехал в ресторан, случилось то же самое. Он сложил цифры номера, по-детски, но, проделав кропотливую работу, нашел число, составляющее их суть, и обрадовался, обнаружив, что оно не предвещало несчастного случая. Абдуллах поднял голову и посчитал бутылки с выпивкой, выставленные на полке за прилавком, всего их было сорок семь. Число снова было нечетным. В другое время он бы удовлетворился этим результатом. Но почему-то он сложил 4 и 7. Выходило 11. «Один да один получается два» четное... Но зачем он сложил? Лучше бы вычел, тогда бы все пошло более гладко.

Кто-то из компании протяну ему рюмку, Абдуллах Эфенди задумчиво глубоко вздохнул, ох, как хорошо, друзья его спасли; раки, в самом деле, была

отличная. Он выпил её медленно медленно. Но почему он не уходил, почему сидел здесь, как пригвожденный? Улица, только одну часть которой Абдуллах видел через открытую дверь, казалась ему недостижимым раем. Если бы только он мог сбежать... Но он не мог, Абдуллах сидел и ждал, когда ночные происшествия начнут погоню друг за другом. Он подумал о том, куда бы он мог уйти. Разве он не понес бы все увиденное с собой куда бы ни пошел? Нужно было забыть, забыть, словно стряхнуть с себя грязь... неожиданно он подумал: «была бы женщина». Несомненно, женщина, прекрасная женщина голой и понятной, простой, но гармоничной, как природа, истиной могла заставить забыть все эти бессмысленные напрасные опасения. Абдуллах Эфенди почувствовал, что желание припаивается к его телу, как раскаленное железо, ощутил, что оно бродит по его жилам <...>. Он потянул руки со странным удовольствием и почувствовал себя одиноким, совершенно одиноким. Хотя почему-то, несмотря на чувство одиночества, он не был несчастен. Абдуллах ощущал колебания, которые очень редко чувствовал, и радость, которую трудно как-либо описать.

Подобная радость была для него абсолютно новым ощущением, из-за неё все представлялось возможным, а собственная личность казалась легкой как эфир. Однако самым странным, самым неопишуемым была поражающая сила восприятия, которую Абдуллах в себе улавливал. В этот момент он думал, что все может понять и со всем может поладить. Да, если бы он захотел, он мог бы сейчас подружиться с тем цветочным горшком, что стоял прямо рядом с ним, и мог бы долго-долго разговаривать с табуреткой, на которой сидел. Между ним и всем его окружением возникла до бессмыслия сильная связь. Будто бы поднялся тяжелый занавес, исчезла какая-то преграда. Но и это было еще не все. Возникла исключительная глубина, меняющая его привычное понимание расстояния и идеи о нем, перестраивающая логику. И эта глубина, будто два поставленных друг напротив друга зеркала, увеличивала до бесконечности все, на чем останавливался взгляд Абдуллаха Эфенди. Несомненно, именно из-за этой особенности, он сейчас видел себя стоящим на три шага впереди и с помощью

постоянно повторяющихся нерешительных движений пытался понять, какая же часть его раздвоившейся личности была настоящей.

Какими однообразными, неуклюжими и странными были эти движения? Они были тяжелы, как шаги человека, идущего в воде или в какой-то более плотной жидкости. Каждый раз, когда Абдуллах их повторял, ему казалось, что он изменился, ужасно устал и стал похожим на очень ржавую машину. Неожиданно ему в голову пришла идея попробовать кое-что новое. Он хотел думать вместе со своей второй личностью, которую только что начал видеть, с этой тенью, которая неподвижно стояла на три шага впереди и повторяла каждое его движение, хотел думать внутри неё. Но это было весьма сложно; это значило наделить сознанием и способностью к восприятию плод его воображения, его иллюзию. Лучше бы ему было понемногу привыкнуть. Прежде всего, ему нужно было постараться смотреть глазами и слышать ушами этой иллюзии. Абдуллах Эфенди подумал: «Пусть только там заработают чувства, тогда и мысли появятся...» – и его странный план сразу показался ему очень простым. Это как переносить вещи и привычки из одного дома в другой... «О, счастье воспринимать вселенную с помощью совершенно нового прибора...»

И Абдуллах Эфенди медленно, но уверенно и терпеливо начал переносить себя в иллюзию, – как он это называл – которая постоянно находилась на расстоянии трех шагов; точно так, как мы переносим наши вещи и привычки из одного дома в другой.

III

Когда Абдуллаха Эфенди позвали друзья, он обнаружил, что находится на дне какого-то колодца; он порвал с вселенной все возможные связи, и осталась только его сущность или, точнее, только его воля. Друзья злились на него за молчание, они считали его хмурость бессмысленной, глупой и высокомерной.

«Давай уже, – говорили они – приди в себя, повеселимся...» Абдуллах Эфенди неожиданно вылез из своего колодца. Веселье, как это было замечательно! Они обязательно должны повеселиться... Этой ночью они для этого здесь и собрались. Да и к тому же, он будет веселиться больше всех. Он

собирался повеселиться как человек, который видит то, что нельзя увидеть, слышит то, что нельзя услышать и внутри некой иллюзии, внутри тени, то есть с помощью безграничных возможностей воображения осознает мир. «Давайте выпьем, - сказал он – давайте выпьем!» И общение возобновилось в более непринужденном ключе. В этот жаркий летний вечер алкоголь был как раз кстати. И теперь Абдуллах Эфенди, которому удалось увидеть свою настоящую личность на три шага позади, с совершенно другим, невообразимо новым наслаждением осушал рюмку за рюмкой.

Потом его друзья решили, что пить достаточно. Они сочли, что душевные потребности были достаточно удовлетворены за этим столом, теперь пора было порадовать тело. Рослый, крупный парень-распутник, который знал все секреты Бейоглу, говорил, что может их развлечь так, как они захотят. Почему он не должен был идти? Потребность в любви есть самая естественная потребность. Жаркой, тяжелой летней ночью эти люди, поддавшиеся страстям в лживом алкогольном рае, одновременно подумали и вспомнили о красоте женского тела. Их приглашал далекий и магический античный сад, в прохладной тени которого им предстояло отдохнуть от всех забот, тоски и боли, а в предлагающих забвение водах, найти утешение и вознаграждение за все несчастья, перенесенные в жизни. Все вместе они отправились в путь обуреваемые волнением, которое можно испытать только, когда в теле бушуют страсти. Прежде чем выйти Абдуллах Эфенди посмотрел на стул, на котором сидел. На стуле спала тень, очень похожая на него. Опыт удался. Медленно поднося палец к губам, Абдуллах сказал пораженному официанту: «Не будите, потом я приду и заберу...»

В первых двух домах все женщины не понравились Абдуллаху Эфенди, он хотел более выдающейся красоты. В этот странный час его жизни, рядом с ним, действительно, должна была быть другая женщина. Такая, чтобы позже он получал наслаждение от воспоминаний. Он всегда завидовал своим приятелям, которые за столом, хвастаясь и расписывая подробности, повторяли свои старые воспоминания, и истории о былых удовольствиях. Сейчас он хотел, чтобы и у него было подобного рода воспоминание, хотел провести час наедине с красотой,

которую через время мог бы считать пусть и не оазисом, но хотя бы миражом. В очередном публичном доме пожилая хозяйка была готова удовлетворить желание этого привередливого гостя. Она собиралась найти женщину, какую он хотел, только Абдуллаху нужно было немного подождать. Она затолкнула Абдуллаха Эфенди в маленькую комнату, а сама спустилась вниз, под скрип деревянных ступеней. Абдуллах Эфенди услышал звуки поспешно запираемой двери. А затем остался наедине с неразрывной бесцветной тишиной, которую ропот из соседних комнат мог только слегка пошатнуть.

Какая это была странная ночь; началась в сказке, в волшебстве, а сейчас заканчивалась в этой маленькой и узкой, как могила, комнате, больше половины которой занимала грязная кровать с рваной простынёй. Он подошел к этой кровати с желанием присесть на её край. Он никогда в жизни не видел такой грязной, ветхой и убогой кровати. Она была настолько старая и жалкая, что эта убогость делала её живым несчастным созданием и наделяла её чем-то вроде человеческой судьбы. Абдуллах Эфенди подумал, что эта комната в действительности может стать могилой для этой кровати, гробницей, созданной по её размерам. Испытывая нездоровое наслаждение от этой странной мысли, Абдуллах собрался было разузнать подробности этой нищеты, как вдруг услышал, очень старый, ржавый голос. Он просил у Абдуллаха воды.

Голос был глухой будто доносился из глубины веков. Но вместе с тем Абдуллах Эфенди слышал его где-то поблизости. Ошеломленный он стал изучать комнату взглядом. С виду никого не было. Только он собирался поверить, что его постепенно одолевают необоснованные страхи, как голос зазвучал снова. Резкий голос с греческим акцентом сказал: «Браток, посмотри наверху, тогда увидес меня... Ой, болван, ой...» и разразился жутким хохотом.

Абдуллах поднял голову и увидел, как из плетеной сумки, которая была повешена под потолком на убогой стене, испещренной дырками от гвоздей и клопов, на него с насмешкой и презрением смотрело старое лицо. Это был мужчина, которому было как минимум сто пятьдесят двести лет. Абдуллах Эфенди в жизни не встречал лица, состарившегося таким ужасным образом.

Изъев съезжившееся до размеров ладони морщинистое лицо, года будто превратили его в губку, или лучше сказать в сухой, гнилой грецкий орех.

На этом лице не было совсем ничего живого, кроме глаз, превратившихся в две тусклые черты, и рта, который пугающим, отвратительным и коварным смехом открывал вид на ужаснейшую рану. Единственный зуб шатался в середине рта, когда тот ширился и распахивался, словно рана. Абдуллах Эфенди, который не мог больше это выносить, хотел закрыть лицо руками и убежать. Но голос не унимался:

– Ах, браток, ты не знаешь меня? Я дедушка Эленичи...

Этот голос был еще старее лица, он был настолько старый и немощный, что как только он вылетал изо рта он словно разваливался, подобно очень древней мумии, до которой даже нельзя дотронуться, рассыпался сверху вниз как куча пыли. Но каким-то непостижимым чудом Абдуллах слышал и понимал то, что говорил этот голос, который не доходя до него, еще на половине пути, превращался в прах:

– Браток, ты меня не видел, но я видел тебя. На кровати смотрел. А, несчастный, я на этой вот кровати сделать много любовь. Марики, Эленича, Эсименья, Калйопи, Артемиса, Барешкеви... Много сделать любовь.

Однозубый старик смеялся во всю ширь своего походящего на рану рта, и вспоминал:

– Ах, молодос, браток... Какие были хорошие дни... Сейчас лежу в этой корзи... Но каждую ночь смотрю отсюда... Браток, много гостей... делать любовь... Но нет Марики, Калйопи...

И когда Абдуллах Эфенди спускался по лестнице, перепрыгивая через четыре ступеньки, старик все еще перечислял: «Марики, Элени, Калйопи, ах, браток, много сделать любовь...». И все эти имена убогих и несчастных подруг по удовольствию старого бабника, словно твердая большая черепица, падали одна за другой Абдуллаху на голову и сводили его с ума. Перед дверью он нашел своих друзей, все они рассказывали о своих успехах.

Абдуллах Эфенди бормотал: «Забыть! О Боже, что сделать, чтобы забыть эту ночь, этого коварного старика, его приставучий смех, его словно из могилы доносящийся голос, который несет с собой смерть?» Какая магия, какая невозможная сила могла заставить Абдуллаха забыть этот день, могла перенести его душу в завтрашний день, очищенной от страшных событий этой ночи. Он бредил как сумасшедший: «Марика, Элени, Калйопи, Артемиз...»

Друзья смеясь спросили: «Что всех?»

«Нет, – ответил Абдуллах – Ни одну... Ни одна мне не понравилась,» - и попытался убежать. Но его поймали и сказали: «Тогда мы обязательно отведем тебя в другое место...» Идти в другое место... Абдуллах Эфенди снова почувствовал жгучий страх, который вспыхнул в его жилах, как совсем недавно в маленьком ресторанчике; как это было странно... Он не знал, что над ним с такой настойчивостью властвует желание. Весь его организм горел в какой-то незавершенности, которую мог заполнить только покой женщины. Да, он должен был пойти, должен пойти в другое место! Нужно было непременно побороть участь этой ночи, нужно было в приносящей удовольствие усталости плоти забыть все эти ужасные происшествия. Забыть так, как возможно только с помощью любви. Она, как большой и прохладный источник жизни, что из любого опыта выводит нас более молодыми, живыми и такими крепкими и спокойными, будто мы только появились на свет. И Абдуллах Эфенди следовал за своими друзьями в темноте узких улиц, представляя женское тело, которое поможет ему забыть убогость этой ночи, воображая изящное существо, которое, словно мифический челн, принесет свет, покой и любовь в темноту момента, который он переживал. Когда он обо всем этом думал, то немного с изумлением вспоминал, что даже в той бедной комнате желание ни на секунду его не покидало.